BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

G. Rondolino: Appunti sul cinema e sulla teoria di Hans Richter – **M. De Benedictis:** Scarlett e altro: le stagioni di un nostro amore - Recensioni, note, notizie a cura di A. Bernardini, D. Carpitella, G. Cincotti, C.G. Fava, R. Ghiotto, E.G. Laura, M. Mida, P. Sola, L. Tornabuoni, V. Tosi. Tutti i film usciti a Roma.

BIANCO E NERO 1978

SOMMARIO

anno XXXIX - fascicolo 1 - gennaio-febbraio 1978

XXXIX

GENNAIO/FEBBRAIO 1978

1

BIMESTRALE
DI STUDI
SUL CINEMA

direttore responsabile
Ernesto G. Laura

redattore capo
Guido Cincotti

comitato di direzione
Floris L. Ammannati
Guido Cincotti
Giovanni Grazzini
Tullio Kezich
Ernesto G. Laura
Massimo Mida

segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzatore editoriale
Franco Volta

direzione e redazione
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione
Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri s.r.l.
Casella postale 7216 - 00100 Roma
tel. 489965-4751092 - ccp 13730007
abbonamento anno 1978
annuo Italia lire 10.000
estero lire 15.000
semestrale Italia lire 5.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma
Arti Grafiche Baldassarri - Roma

CHAPLIN

Con Charlie Chaplin si è chiusa una lunga e bellissima pagina della storia del cinema. L'uomo, già mito da vivo, entra nella leggenda.

Che cosa abbia rappresentato il comico inglese per chiunque di noi ami le ombre dello schermo sarà forse difficile spiegare un giorno alle nuove generazioni, prese da altri miti e creatrici di altre leggende. Piú che l'immensa mole di libri e di saggi su di lui, vale forse ripescare un libriccino delizioso pubblicato nel 1935 da Enrico Piceni e illustrato da Bruno Angoletta: «Il mio amico Charlot». Si tratta di aforismi, di brevissimi pensieri, talvolta di versi in cui l'eccellente letterato e traduttore fissa molto bene la «communis opinio» dell'intellettuale europeo di allora nei confronti di Chaplin. Scrive ad esempio: «Esisteva un giocattolo meccanico, il cinematografo. Poi venne Charlot e ci fu la "settima arte"». Oppure: «Charlot è l'Ulisse della nostra odissea d'ogni giorno. E' l'"uomo che se ne va", sempre, anche se risuona il canto delle Sirene».

Conviene però sottrarsi in questa sede alle tentazioni dell'enfasi e alle seduzioni della nostalgia. La grandezza dell'opera chapliniana si misura infatti anche da questo, che, malgrado un costante accrescersi del lavoro di critica e di studio che si svolge da almeno mezzo secolo sui film di Chaplin, larghe sono le zone inesplorate, numerosi i problemi critici e le analisi storiche e filologiche da compiere.
Fino a che Chaplin coincise con Charlie (o Charlot come i francesi e noi lo ribattezzammo) l'analisi critica riposò su alcune certezze che non venivano poste in discussione: la Poesia con la P maiuscola attribuita ad ogni suo frammento, la comicità clownesca come sua nota caratterizzante (il che non nega il patetico: anche i clowns possono presentare una faccia triste).
Ma Chaplin non si accontentò di acquietarsi sul trono di Poeta che gli era stato frettolosamente ed unanimemente allestito. Volle fare **Modern Times, The Great Dictator**. E chi l'aveva identificato con la poesia per una sua pretesa estraneità

alla storia (la contrapposizione fra universalità dello spirito e materialità del momento concreto non era rara nella cultura degli anni '30); non riuscí poi a capire lo "spaccato sociale" dell'America della disoccupazione e della depressione del primo film, né la scelta antifascista del secondo. Sul piano del suo personaggio, nel primo egli ne risolveva l'estro pantomimico in situazioni sonore e musicali di notevole impatto, negando dunque che Charlie appartenesse al linguaggio unicamente gestuale del muto; e nel secondo lo faceva addirittura parlare e sdoppiare in due "characters» opposti. Le perplessità della vecchia critica si fecero tuttavia esplicite soltanto dinnanzi a **Monsieur Verdoux**, allorché Chaplin, incontrandosi con l'idea di un giovane tanto diverso da lui, Orson Welles, abbandonava per sempre i panni di Charlie o Charlot per dedicarsi a personaggi nuovi ed originali, pur se in essi qualche stilema dell'antico Charlot finiva per riapparire inevitabilmente. Ancora piú si divise la critica, anche la nuova, di fronte a **Limelight**, di cui a taluno parve insopportabile e datato il "mélo", cosí come accadrà per **The Countess from Hong Kong**, la sua ultima opera realizzata già in tarda età e la sua prima a colori.
Non si coglieva forse fino in fondo, nelle successive perplessità e delusioni di chi s'era troppo ancorato al mito di Charlie o di chi viceversa aveva troppo amato la «cattiveria» di Verdoux, il filo di Arianna che ha legato sempre con coerenza esemplare un'opera certo mutevole ma all'interno di predominanti motivi unificatori. Il patetismo non nasce con **Limelight** ma con le comiche del '15, allorché egli supera l'iniziale fase, quella di "Chas", di ironia dispettosa esercitata tramite un personaggio ancora programmaticamente antipatico. Solo che nel '15 il patetico veniva scambiato per poesia, la sua zona piú debole e caduca per il piano alto dei valori d'arte. In **Limelight**, al contrario, il patetismo è assunto coscientemente e di continuo riscattato – basta scorrere la sceneggiatura – da impennate comiche o da situazioni senza compromesso tragiche.
Fra i numerosi problemi che dovremmo affrontare nei prossimi anni nei confronti dell'opera chapliniana, c'è quello del ruolo che vi esercita il comico, l'umorismo. Rispetto al contemporaneo Buster Keaton, il cui universo è senza dubbio paradossalmente dilatato in dimensione di assurdo comico-

satirico, l'universo di Chaplin è nel complesso realistico. Il personaggio che vi abita è inizialmente tutto comico, anzi clownesco, poi lo è progressivamente meno, fino a che, nelle opere della maturità, il regista si serve delle situazioni o delle smorfie comiche come elemento stilistico che equilibra una struttura sostanzialmente drammatica.
Un altro problema poco esplorato è costituito dalle radici dell'opera di Chaplin. Sulla sua attività teatrale si conoscono i dati tecnici, ma nessuno è andato realmente ad indagare sugli spettacoli di Karno da lui interpretati o sulle precedenti esperienze di prosa. Mario Verdone ha spesso messo in luce i suoi legami con il circo, ma noi sappiamo che egli non aveva mai messo piede su una pista: andrebbe quindi maggiormente analizzato come e quando gli stilemi della "clownerie" circense approdano al "vaudeville" inglese ed in che cosa vi si differenziano. Ancora, sarebbe da indagare quanto i "comics", cioè i "fumetti", pubblicati sui grandi quotidiani statunitensi degli anni '10, abbiano influenzato il mondo chapliniano, sia nei temi che nel taglio dell'immagine cinematografica. Ed ancora: quanto il lavoro con Sennett abbia – e se lo abbia – modificato o arricchito o variato il suo modo inglese di essere comico.
Esaurito il giusto raccoglimento malinconico di fronte alla memoria di uno straordinario talento che non è più, avremo dunque da ragionare seriamente a lungo su una ricca filmografia che va liberata dalle incrostazioni mitiche e affrontata con metodo rigoroso. L'autore-attore Chaplin sopravvive senza dubbio all'uomo di cui piangiamo la scomparsa.

e.g.l.

APPUNTI SUL CINEMA E SULLA TEORIA DI HANS RICHTER

Gianni Rondolino

1. La multiforme attività di Hans Richter (1888-1976) è stata oggetto in questi ultimi anni, grazie anche a recenti scritti suoi e di alcuni protagonisti dei movimenti d'avanguardia suoi amici e colleghi, di studi e sistemazioni critiche non casuali. Il pittore e il cineasta – essendo questi, la pittura e il cinema, essenzialmente i suoi campi d'azione artistica e di speculazione teorica – sono stati studiati nell'evoluzione storica delle ricerche estetiche e otecniche con puntuali osservazioni, rimandi, comparazioni, sullo sfondo di una trattazione generale dei movimenti d'avanguardia e dei problemi ad essi connessi e da essi derivati. Tuttavia, nonostante utili puntualizzazioni e precisazioni anche filologiche, si è spesso fatto un uso non sempre controllato delle fonti d'informazione, attingendo abbondantemente agli stessi scritti e ricordi di Richter, non sottoposti a quell'indispensabile vaglio della critica che consente la verifica dei dati e il loro inquadramento storico [1]. Non è chi non veda, infatti, nelle molteplici testimonianze richteriane, contenute in

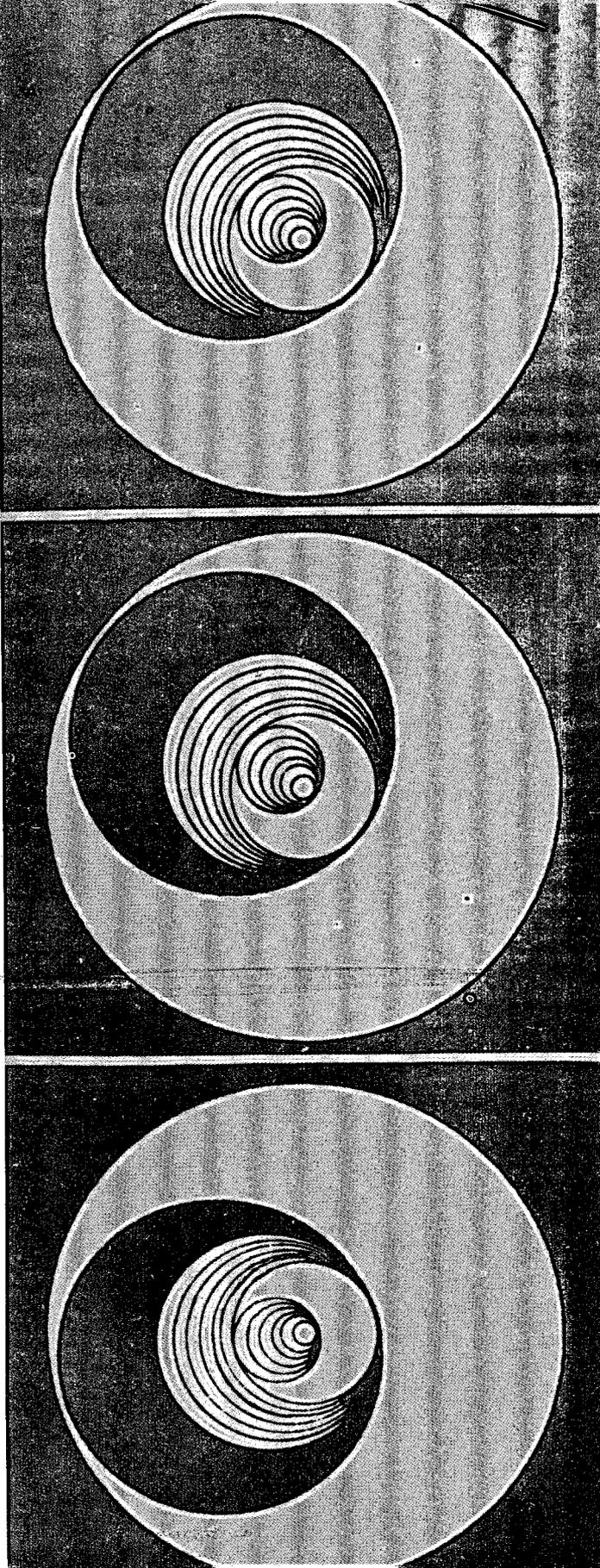
[1] Tra gli scritti più attendibili o stimolanti sul cinema di Hans Richter, oltre alla filmografia curata da Herman G. Weinberg nel 1946, riveduta e aggiornata nel 1957, ancora in larga misura utilizzabile (cfr. H.G. WEINBERG, *An Index to the Creative Work of Hans Richter*, New York, Film Culture, 1957), si vedano in particolare: V. YOUNG, *Painter and Cinematographer Hans Richter: A Retrospective of Four Decades*, in «Arts Magazine», n. 33, sett. 1959, pp. 48-55; E. KUMMER, *Lebens-Kombinationen. Film und Malerei-über Hans Richter*, in «Film», n. 6, 1965; G. RAPISARDA, *La macchina e le cose: note sul cinema d'avanguardia da Eggeling a Moholy-Nagy* (con due testi di H. Richter e Th. van Doesburg), in «Problemi», n. 41, sett.-dic. 1974, pp. 265-284; la voce *Richter, Hans* in H. SCHEUGL e E. SCHMIDT jr., «Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde –, Experi-

numerosi articoli, interviste, saggi e libri – che sovente riprendono e sviluppano con poche varianti, ma a volte anche con evidenti contraddizioni, informazioni e dati offuscati dalla memoria vacillante o artatamente contraffatti –, un tracciato caparbiamente seguito di "autobiografia ideale", che tende a privilegiare l'aspetto innovatore della sua attività di ricerca e di sperimentazione a scapito dell'opera altrui, ovvero a inserire in un discorso organico e conseguente una vasta gamma di tentativi artistici – nel campo del cinema o in quello della pittura – che derivano invece da atteggiamenti di volta in volta mutevoli, legati alla moda, seguendo quel "fiuto" per le novità dell'arte e della cultura (e della politica) che si presentavano a ritmo incalzante soprattutto negli Anni 10 e 20, il quale è da considerare uno dei caratteri peculiari e stabili della personalità di Hans Richter [2].

Non è questa la sede per valutare attentamente e filologicamente i vari documenti venuti alla luce in questi ultimi anni, che consentono una piú corretta lettura e interpretazione dell'opera di Richter, in particolare per quanto riguarda la sua prima pittura, il passaggio dalla pittura da cavalletto al cinema, attraverso la composizione dei "rotoli", e infine i suoi primi film. Questo esame richiederebbe una trattazione ben altrimenti ampia e una verifica puntuale, con cita-

mental – und Undergroundfilms, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, vol. 2°, pp. 739-750; S.D. LAWDER, «The Cubist Cinema», New York, N.Y. University Press, 1975, pp. 42-56 e 169-172. Rimando anche ai miei scritti: *Alla ricerca di una nuova visualità*, in «Sipra», n. 2, mar.-apr. 1973, pp. 52-60; *Pittori e uomini di cinema: Viking Eggeling e Hans Richter*, in «D'Ars», a. XIV, n. 63-64, mar.-apr. 1973, pp. 98-113; «Storia del cinema d'animazione», Torino, Einaudi, 1974, pp. 104-110.

[2] Senza volere, in questa sede, stabilire una bibliografia di Hans Richter, ma soffermandosi soltanto sugli scritti suoi piú recenti, ai quali hanno abbondantemente attinto storici e critici cinematografici, si leggano: *A History of the Avantgarde*, in «Art in Cinema», a cura di F. STAUFFACHER, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1947, pp. 6-21; *Avantgarde Film in Germany*, in «Experiment in the film», a cura di R. Manvell, London, Grey Walls Press, 1949 (trad. ital.: *Il cinema d'avanguardia in Germania*, in «Nascita del cinema», Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 301-320); *The Avant-Garde Film Seen from Within*, in «Hollywood Quarterly», vol. IV, n. 1, autunno 1949, pp. 34-41; *Easel-Scroll-Film*, in «Magazine of Art», n. 45, febb. 1952, pp. 78-86 (trad. ital.: *Dal quadro alla striscia al film*, in «Selearte», a. II. n. 4, genn.-febb. 1953, pp. 49-51); *Il film di avanguardia, il film astratto e il futurismo*, in «Rivista del Cinema Italiano», a. II, n. 12, dic. 1953, pp. 39-45); *The Film as an Original Art Form*, in «Film Culture», n. 1, 1955, pp. 19-23; J. MEKAS, *Hans Richter on the Nature of Film Poetry* (intervista a R.), in «Film Culture», n. 11, 1957, pp. 5-8; «Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film», Catalogo dell'esposizione, Zürich, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1959, con una "autobiografia" (trad. ital. in: «Hans Richter», Catalogo dell'esposizione, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1962, pp. 12-18); *From Interviews with Hans Richter During the Last Ten Years*, a cura di J. Mekas, G. Bachman e il Danske Filmmuseum, in «Film Culture», n. 31, 1963-1964, pp. 26-35; «Dada-Kunst Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst das 20. Jahrhunderts», Köln, Verlag M. Du Mont Schauberg, 1964 (trad. ital.: «Dada. Arte e antiarte», Milano, Mazzotta, 1966); *Dalla pittura moderna al cinema moderno*, in «La Biennale di Venezia», n. 54, 1964, pp. 3-13; *My Experience with Movement in Painting and in Film*, in «The Nature and Art of Motion» a cura di G. Kepes, New York, Braziller, 1965, pp. 142-157; *Step by Step. An Account of the Transition from Painting to the First Abstract Films*, in «Studies in the Twentieth Century», n. 2, autunno 1968, pp. 7-20.

Marcel Duchamp:
Anémic-cinéma (1926)

zioni testuali e riproduzioni fotografiche, che escono dai limiti di questo saggio introduttivo al cinema richteriano, o meglio di questa serie di appunti critici. Ma non si possono passare sotto silenzio certe deformazioni del suo pensiero e della sua opera, che sono diventate nel corso degli anni, soprattutto in Italia, opinione corrente e base di partenza per ogni ulteriore analisi della sua attività, in particolare cinematografica. Anche perché è indispensabile sgombrare il campo dagli errori per poter procedere successivamente alla corretta individuazione dei caratteri d'un'opera che, nonostante talune obbligatorie limitazioni, è tuttora estremamente viva e per molti versi interessante e valida nell'ambito sia del cosiddetto cinema d'avanguardia, di ieri e di oggi, sia della teoria cinematografica.

Proprio in ambito teorico, gli errori derivano da una lettura scorretta dei testi richteriani e da una informazione incompleta, risalenti, in Italia, ai primi studi e ricerche sulla storia delle teoriche del film, che hanno trovato, come si sa, una prima sistemazione nel noto libro di Aristarco edito nel 1951 e ristampato nel 1960 in una «nuova edizione completamente riveduta e ampliata» [3]. Per questa parte della trattazione, il testo di Aristarco si rifà tanto al saggio del 1937 di Comin sul cinema d'avanguardia [4] quanto all'antologia del 1939 [5] di Chiarini e Barbaro sui problemi del film (ed anche all'articolo del 1940 di Barbaro sulle bibliografie cinematografiche [6]). Fonti, come si può ben comprendere, alquanto datate e in parte superate e corrette da testi posteriori, non citati nella bibliografia posta in calce al volume ed evidentemente non utilizzati. Da questa disinformazione deriva, in primo luogo, l'attribuzione al Richter di alcuni scritti non suoi del 1920 [7], da cui si fa derivare erroneamen-

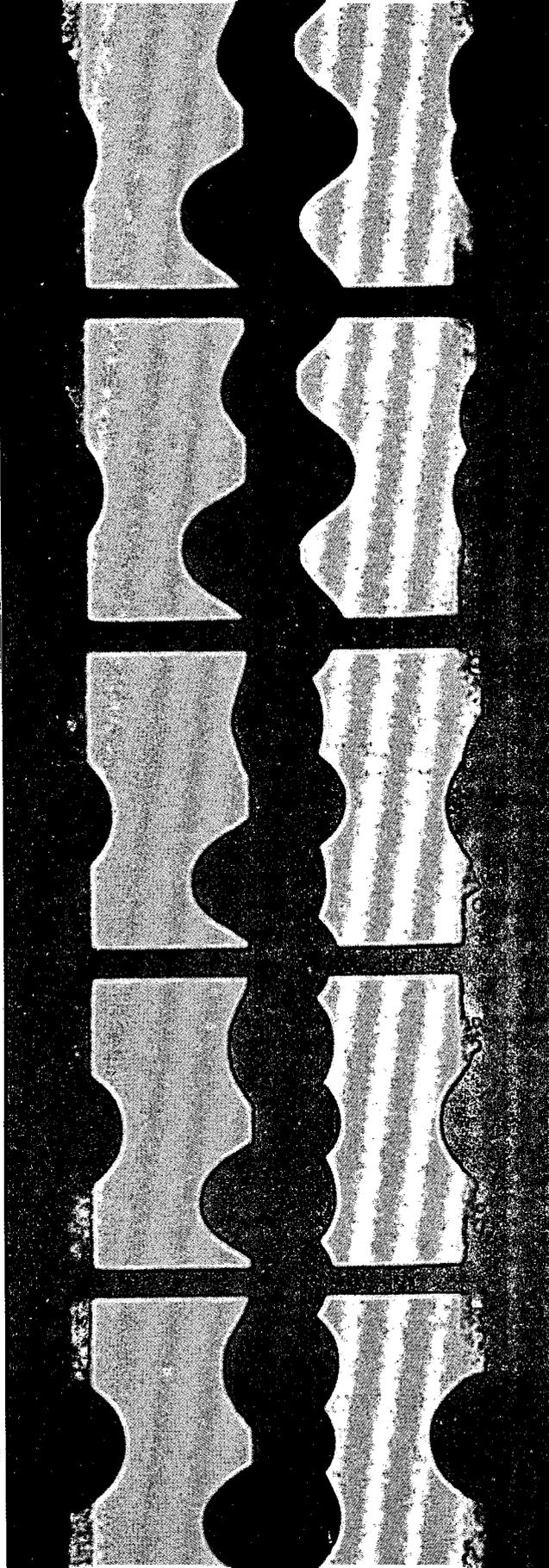
[3] Cfr. G. ARISTARCO, «Storia delle teoriche del film», Torino Einaudi, 1951, pp. 37-41; nuova edizione completamente riveduta e ampliata, ivi 1960, pp. 103-111. Il testo di Aristarco è una rielaborazione del suo saggio *Germaine Dulac e Hans Richter*, in «Bianco e Nero», a. X. n. 1, genn. 1949, pp. 23-31, con aggiunte e integrazioni, nell'edizione 1960, ricavate, senza ulteriori controlli, dall'articolo di Richter del 1953 sopra cit.

[4] Cfr. J. COMIN, *Appunti sul cinema d'avanguardia*, in «Bianco e Nero», a. I, n. 1, genn. 1937, piú volte citato ed utilizzato dall'Aristarco.

[5] Cfr. L. CHIARINI e U. BARBARO, «Problemi del film. Saggio di antologia estetica», Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939, pp. 106-113, che contiene una nota redazionale e la traduzione di alcune pagine del libro di H. Richter «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen», Berlin, Verlag H. Reckendorf, 1929 (esattamente le pp. 5 e 43-47).

[6] Cfr. U. BARBARO, *Bibliografie del cinema*, in «Cinema», a. V, n. 86, 25 genn. 1940, p. 44, dove si può leggere: «Questo movimento [il cinema d'avanguardia] si vuol chiamare francese, benché abbia avuto una piú o meno diretta origine dal *Manifesto del cinema futurista* di Marinetti, che è del 1916; e benché sia riflesso di uno stato d'animo diffuso e di vasta irradiazione e risonanza che ha prodotto correnti ed indirizzi simili anche in altri paesi: in Germania ad esempio, dove è rappresentato dal brillante teorico ed interessante regista Hans Richter, autore, nel 1919, di una "Drammaturgia del Film" e del piacevole atlante polemico "Avversari del film di oggi, amici del film di domani".

[7] Si tratta di «Filmkritische Aufsätze» Berlin, Richter, 1920, e di «Der Spiel-Film. Ansätze

Walter Ruttmann:
Opus IV (1922)

te una prima "teoria estetica" di là da venire; in secondo luogo, si distorce sostanzialmente il suo pensiero, tratteggiando per sommi capi uno sviluppo teorico che in realtà non ci fu, almeno in quei termini.

Ho già avuto occasione di sottolineare altrove l'errore aristarchiano [8], che deriva tuttavia da altre fonti, come quella citata di Barbaro e quella di Pasinetti [9] del 1948, da lui accettate senza ulteriori controlli, e non è il caso di riferirne qui. Ma proprio questo errore si è ripercosso negli studi successivi sulla teoria cinematografica di Richter, deformandola. Quando Aristarco scrive: «In particolare dal cubismo, dunque, e dal cinema astratto, nasce la teoria di Hans Richter, contenuta in due volumetti, che risalgono al 1920 (...), con i quali egli sostiene, appunto, un cinema cinematografico inteso come rinvenimento e impiego di mezzi espressivi peculiari», egli non soltanto fa confusione di termini – in quegli anni Richter aveva già superato il cubismo e, in clima dadaistico, sperimentava l'astrattismo e piú ancora, insieme a Eggeling, quella «lingua universale» di cui i "rotoli" erano i primi rudimenti sintattici [10]; e per

zu einer Dramaturgie des Films» Berlin, Richter, 1920, che è evidentemente il libro citato da Barbaro col titolo di «Drammaturgia del film» e datato al 1919.

[8] Cfr. il mio «László Moholy-Nagy: pittura, fotografia, film», Torino Martano, 1975, p. 14.

[9] Nella bibliografia posta in calce al suo «Filmlexikon. Piccola enciclopedia cinematografica», Milano, Filmeuropa, 1948, Pasinetti cita a p. 697, come opere di Hans Richter, i due libri ricordati piú sopra. Nel medesimo errore sono incorsi anche C. Vincent, R. Redi e F. Venturini nella loro «Bibliografia generale del cinema», Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953: a p. 96 essi citano i due libri suddetti, mentre a p. 78 citano, sempre di Richter, «Was mancher wissen möchten. Lotte Neumann (Berlin, H.H. Richter, 1919, pp. 26), a p. 222 «Die Hansen. Ein Dramatischer Film in 5 Akten» (Berlin, H. Richter, 1920, pp. 63) e a p. 233 «Aufnahme! Filmgeschishten zusammengestellt» (Berlin, H.H. Richter, 1918, pp. 111). Si tratta di libri e opuscoli del critico cinematografico berlinese Hans H. Richter, della rivista «Kino». In una lettera che mi indirizzò nel 1974, Richter si stupí di questa falsa attribuzione, e scrisse: «I do not remember anything about "Film-kritische Aufsätze" or "Der Spielfilm. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films" published in Berlin 1920. I do not know whether these titles were given by film historians to some articles by me? Anyhow, in 1920 I just started of thinking make films and did not write anything about film estetics, etc. Maybe these titles refer to articles ten years later?». Anche H.P. Manz, editore della ristampa fotomeccanica del libro di Richter «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen» (Zürich, Verlag Hans Rohr, 1968) dice esplicitamente che questo fu «sein ersts Buch» (cfr. *Anhang: Bio-filmographie Hans Richter*, in calce al volume, pp. n. n.).

[10] Pare che Richter, in collaborazione con Viking Eggeling, abbia pubblicato nel 1920 un opuscolo dal titolo «Universelle Sprache», Forst L., in cui teorizzava quella "lingua universale", cioè quell'alfabeto pittorico dinamico, sperimentato nei "rotoli", che doveva trovare nel film pratica applicazione. Questa informazione bibliografica viene direttamente da Richter; la si ritrova, tra l'altro, nella *Bibliografia essenziale* pubblicata nel Catalogo dell'esposizione Hans Richter, Torino, 1962, cit. (pp. 26-28); nella *Bibliographie* in calce all'edizione di Manz del libro di Richter cit.; sotto la voce *Eggeling, Viking* del «Lexicon» di Scheug e Schmidt cit. (vol. 1°, p. 245), ma non sotto la voce *Richter, Hans*. S. D. Lawder scrive addirittura: «So, in a short pamphlet called "Universelle Sprache", they [Richter e Eggeling] outlined their theory of an elemental pictorial language of abstract form and its articulation through counterpoint of contrast and analogy. These were sent to various influential individuals, among them Albert Einstein, who were asked to submit testimonials to UFA in support of the projet [la realizzazione di un film dai loro rotoli]» (cfr. S.D. LAWDER, «The Cubist Cinema» cit., p. 46). Di questo opuscolo, tuttavia, non si è trovato

quanto concerne il cinema, non se n'era ancora occupato e certo non avrebbe parlato o scritto di «cinema cinematografico», dato che molto diversi e lontani erano i suoi interessi prettamente pittorici [11] –, ma fa derivare le teorizzazioni richteriane da un movimento artisico come il cubismo e da un presunto "cinema astratto" (che non esisteva ancora nel 1920), mentre in realtà è il contrario. Il cinema per Richter sarà un superamento e una negazione del cubismo, e sono proprio le sue sperimentazioni filmiche, unite a quelle di Eggeling, a dar vita al cosiddetto cinema astratto, di cui egli sarà uno dei primi teorizzatori (ma non il primo) [12]. Questa

traccia. Anzi, Louise O'Konor nel suo documentatissimo libro su Eggeling non ne fa menzione, accennando invece a un altro testo di Eggeling che però non fu mai pubblicato, seppure fu scritto. Scrive infatti: «In the review "Dada", nos. 4/5, 1919, we find a notice announcing the publication in Stockholm of a book by Eggeling, "Base de l'art". This edition was probably never issued» (cfr. L. O'KONOR, «Viking Eggeling 1880-1925. Artist and Film-maker. Life and Work», "Acta Universitatis Stockholmiensis", "Stockholm Studies in History of Art", n. 23, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1971, p. 76).

[11] Come ricorderà Richter: «Pochi giunsero al cinema in modo così inaspettato. Conoscevamo le macchine da presa soltanto per averle viste nelle vetrine, e la tecnica meccanizzata della fotografia ci faceva addirittura spavento» (cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania*, cit., p. 305).

[12] L'imprecisione del testo di Aristarco e gli errori in esso contenuti derivano essenzialmente dall'aver utilizzato gli scritti di Richter (spesso contraddittori e imprecisi) come documenti storici inoppugnabili, e dall'aver fatto proprie le dichiarazioni e le osservazioni richteriane senza passarle a un vaglio critico. Così nella seconda edizione della sua «Storia delle teoriche del film» egli aggiunge alcune pagine (pp. 105-107) tratte quasi parola per parola dall'articolo di Richter *Il film di avanguardia, il film astratto e il futurismo* cit., che a sua volta riportava integralmente alcuni passi di un precedente scritto di Richter (il cit. *Easel-Scroll-Film* del 1952), per dimostrare che non soltanto «dai film astratti nasce la teoria di Hans Richter» (che aveva scritto nella prima ed. del suo libro, p. 39), ma anche e soprattutto dal cubismo (nuova ed., p. 107). Ora, se è inoppugnabile che Richter attraversò un periodo "cubista", è altrettanto vero che il suo bisogno continuo di sperimentazione lo avvicinò ad altri movimenti artistici, dall'espressionismo al futurismo, dall'astrattismo al costruttivismo, facendone tuttavia uno dei rappresentanti più validi e significativi del dadaismo (al quale rimase sostanzialmente fedele nel corso di tutta la sua lunga vita, proprio per la natura essenzialmente "sperimentale", continuamente alla ricerca del nuovo, della sua personalità d'artista). Della sua esperienza cubista Richter ha parlato in varie occasioni, ma nell'ampio suo libro «Dada. Arte e antiarte» essa appare alquanto secondaria. D'altronde basterebbe una attenta analisi della sua opera pittorica per rendersene conto. E se nell'articolo ampiamente utilizzato da Aristarco egli scrive: «Influenzato dal cubismo, e dalla sua ricerca della struttura, ma non soddisfatto di quanto offriva, io mi trovai nel periodo 1913-18 sempre più assorbito nel conflitto creato dall'esigenza di sopprimere ogni espressione spontanea, al fine di raggiungere la obiettiva comprensione di un principio fondamentale con cui potessi dominare "il mucchio di frammenti" ereditato dai cubisti» (ma Aristarco stranamente scrive: «Influenzato dal cubismo (egli nega di provenire dal futurismo italiano), e dalla ricerca della struttura, Richter si trova nel 1913-18 tutto volto a raggiungere l'obiettiva comprensione di un principio fondamentale con cui poter dominare il "mucchio di frammenti" ereditato dai cubisti», trascurando di ricordare l'insoddisfazione di Richter per il cubismo e facendo della "struttura" un'entità astratta e non invece l'elemento formale che era alla base della sperimentazione dei cubisti); nello stesso periodo egli scrive anche: «Eggeling ed io siamo arrivati alla comprensione dei valori virtuali del linguaggio cinematografico attraverso l'esperienza del costruttivismo e dell'astrattismo», aggiungendo: «Del resto tutti i problemi dell'arte moderna portavano direttamente al film: organizzazione della forma nello spazio, colore tonale, dinamismo del movimento, simultaneità, erano i problemi stessi di Cézanne, dei cubisti, dei futuristi etc.», sottolineando quindi la molteplicità delle influenze artistiche e culturali sulla sua opera di pittore e di cineasta (cfr. H. RICHTER, *The Film as an Original Art Form*, in «College Art Journal», vol.

presunta teorizzazione del 1920, con la quale Richter avrebbe posto le basi per un cinema costruito su «mezzi espressivi peculiari», spiega la considerazione di Aristarco che egli abbia modificato il suo pensiero, quando scrive: «In un successivo libro attenua e allarga i suoi punti di vista. "Film-Gegner von heute, Film-Freunde von morgen" (Reckendorf, Berlin 1929) sostiene che anche i film a soggetto possono avere valore artistico...». E' indubbio che ci fu un'evoluzione della teoria cinematografica di Richter, fra il 1920 e il 1929, ma non nel senso indicato. Da quello che può essere considerato il primo scritto di Richter in cui si parla di cinema – ricalcato oltretutto su un precedente scritto di Eggeling, di cui riporta, parola per parola, la maggior parte del testo –, si ricava che, ancora nel 1921, il cinema era per lui soltanto un nuovo mezzo per «produrre arte figurativa», di cui oltretutto non conosceva ancora tecniche e possibilità [13]. Ed anche numerose dichiarazioni poste-

10, n. 2, inverno 1951, pp. 157-161; trad. ital. parziale: *Il film arte originale*, in «Selearte», a. I, n. 1, lu-ago. 1952, pp. 73-74). Quanto poi al cinema astratto, a parte le prove dei fratelli Corradini non sufficientemente documentate e, in ogni caso, certamente sconosciute fuori dello strettissimo ambito di qualche futurista (cfr. al riguardo il documentatissimo *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo* di M. Verdone, in «Bianco e Nero», a. XXVIII, n. 10-12, 1967), e i tentativi rimasti senza seguito di Léopold Survage (si veda il testo di *Il ritmo colorato* con altre dichiarazioni di Survage e scritti di Apollinaire e Cendrars in: *Alle origini del film astratto*, a cura di M.Verdone, in «Carte segrete», n. 6, 1968, pp. 151-171), si deve dire che furono proprio le prime sperimentazioni di Eggeling e Richter, unitamente a quelle di Walter Ruttmann, agli inizi del 1920, a dar vita al vero e proprio "cinema astratto". Né pare verosimile, come ha affermato Jean Mitry, che Eggeling abbia visitato la mostra dei dipinti di Survage organizzata a Parigi nel 1917 o che essa, comunque, abbia determinato la sua scelta di superare col cinema la pittura da cavalletto; la O'Konor, nel suo libro citato su Eggeling, non nomina nemmeno Survage e fornisce ben altri e più consistenti documenti storici sulla formazione artistica di Eggeling (e di Richter) e sulla sua prima sperimentazione cinematografica. Pertanto vanno sostanzialmente confutate queste parole di Mitry: «Quest'idea ossessionava il pittore svedese Micking (sic) Eggeling dal 1917, cioè dall'anno della mostra di Survage cui egli aveva assistito o di cui aveva sentito parlare. Si mise dunque all'opera e realizzò dal 1921 al 1924 la *Diagonale Symphonie*, il primo di tutti i film astratti (sic!)» (cfr. J. MITRY, «Storia del cinema sperimentale», Milano, Mazzotta, 1971, p. 87). Aristarco inoltre accetta sostanzialmente i dati forniti da Anton Giulio Bragaglia nella sua polemica con Richter, condotta sulle pagine di «Cinema» e della «Rivista del Cinema Italiano», a proposito di una priorità italiana della pratica e della teorica del cinema astratto, polemica che in sostanza non ha fornito alcun documento nuovo e si è risolta in una schermaglia di scarso interesse storico-critico, anche perché sul "sul cinema astratto" i futuristi non avevano molto da dire, nonostante le rivendicazioni posteriori e le esili tracce riscontrabili nei testi di Bruno Corra e nel manifesto della cinematografia futurista (cfr. H. RICHTER, *Funzione del cinema sperimentale*, in «Cinema», n. 97, nov. 1952, pp. 222-226; A.G. BRAGAGLIA, *Cinema astratto*, ivi, n. 99-100, dic. 1952, pp. 294-295; A.G. BRAGAGLIA, *Richter e i futuristi*, in «Rivista del Cinema Italiano», a. II, n. 3, marzo 1953, pp. 43-47; H. RICHTER, *Il film di avanguardia, il film astratto e il futurismo* cit.). La polemica era in parte dovuta anche a un equivoco, e proprio a proposito del cinema astratto, come riconobbe lo stesso Bragaglia, in una nota in calce all'ultimo articolo citato di Richter, in cui si può leggere: «... accetto le sue sincere spiegazioni cordialmente; tanto più che c'è un equivoco, tra noi. E cioè, che lui parla di primo film astratto e noi di primo film d'avanguardia, in genere. Antecedentemente al primo film astratto furono prodotti dei film italiani rivoluzionari come concezione e come tecnica, che già tendevano all'astratto» (ivi., p. 45).

[13] Cfr. H. RICHTER, *Prinzipielles zur Bewegungskunst*, in «De Stijl», vol. 4, n. 7, 1921, pp. 109-112. Questo articolo di Richter è riprodotto, unitamente a quello di Eggeling, dalla

riori dello stesso Richter confermano questo suo atteggiamento alquanto generico e soprattutto legato a una concezione del cinema essenzialmente "strumentale", come supporto tecnico a un linguaggio pittorico, di cui i precedenti "rotoli" erano stati i presupposti. Scrive infatti, a conclusione del suo articolo intitolato *Principi dell'arte del movimento,* pubblicato su «De Stijl» nel 1921 – il precedente articolo di Eggeling, che contiene la medesima frase, aveva per titolo *Presentazione teorica dell'arte del movimento* [14] –: «E' indubbio che il cinema come nuovo campo d'attività sarà rapidamente e intensamente richiesto dall'artista figurativo per la produzione di arte figurativa».

Nei pochi scritti cinematografici posteriori e negli articoli ospitati nella sua rivista «G. Zeitschrift für elementare Gestaltung» (1923-1926), si accentua naturalmente l'aspetto piú tecnico del discorso richteriano, con puntualizzazioni sui caratteri peculiari del cinema come arte nuova e autonoma; e ciò è dovuto, da un lato, alla pratica cinematografica di Richter in quegli anni (da *Rhythmus 21* a *Filmstudie*), dall'altro, all'ampio dibattito sul cinema che si era aperto in Germania, in Francia e altrove proprio in quegli anni, con le teoria e la pratica del cinema "puro" o "assoluto" ecc. Tanto che l'ultimo numero della citata rivista di Richter, dedicato interamente al cinema, si apre con una pagina che è un vero e proprio manifesto programmatico. Vi si legge: «Il film non c'è ancora, c'è solamente una sottospecie perversa di letteratura fotografata! Il film assoluto significa la base dell'arte del film! Il film non ha bisogno del pubblico. – Il film ha bisogno dell'artista! Per la prima volta il film assoluto vi apre gli occhi, ciò che la cinecamera è, può e vuole! Argomento, significato e trama sono comodi adattamenti alla platea dalla digestione sonnolenta. E' ora di svegliarsi» [15].
In Germania, in quel medesimo anno 1926, il cinema assoluto aveva avuto una prima, articolata e intelligente sistemazione teorica da parte di Rudolf Kurtz [16], e Kurtz era un amico di Richter, il primo es-

O'Konor nel suo libro citato su Eggeling, alle pp. 128-129: i raffronti fra i due testi sono immediati e oltremodo significativi. Richter si limita ad aggiungere, al testo di Eggeling, una piccola parte che definisce "Genealogie", cioè un breve *excursus* storico da Cézanne a Picasso per indicare l'esigenza del movimento in pittura. Per la varietà e complessità dei problemi ad esso connessi si veda ora: F. POPPER, «Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860», Gauthier-Villars, Parigi, 1967 (trad. ital.: «L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860», Torino, Einaudi, 1970.

[14] Cfr. V. EGGELING, *Elvi fejtegetések a mozgómüvészetröl*, in «MA», vol. 6, n. 8, 1921, pp. 105-106. La O'Konor, nel suo libro su Eggeling, dà la traduzione tedesca di questo articolo, alle pp. 90-91.

[15] Cfr. «G. Zeitschrift für elementare Gestaltung», n. 5-6, 1926, p. 1.

[16] Cfr. il capitolo *Absolute Kunst* di «Expressionismus und Film» di R. KURTZ, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1926, pp. 86-108, con paragrafi dedicati a Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Fernand Léger, Francis Picabia.

sendo direttore e il secondo supervisore artistico della casa editrice berlinese Lichtbildbühne [17]. Insomma, si trattava di una polemica in favore di un cinema totalmente affrancato da condizionamenti letterari o teatrali, che trovava in quegli anni numerosi adepti, soprattutto nell'ambito dei poeti e dei pittori: Richter vi contribuí piú con i suoi film che con i suoi scritti, ma questi ultimi – in particolare nella versione ampliata e maggiormente articolata del libro del 1929 – forniscono una traccia significativa d'un cammino artistico che va non tanto dal "cinema cinematografico" al "cinema narrativo", quanto piuttosto da un cinema "strumentale" a un cinema "autonomo", cioè da un mezzo inteso come supporto tecnico della nuova arte figurativa a un mezzo espressivo con caratteristiche peculiari, sia pure nel piú vasto campo della "visualità" contemporanea, in cui pittura, grafica, cinema, fotografia ecc. tendono a fondersi al di là della differenze tecniche e delle rispettive tradizioni artistiche.

Gli errori, spesso anche di datazione, continuano, in un discorso storico-critico che appare alquanto confuso, facendo di Richter, agli inizi degli Anni 20, quel cineasta avveduto che allora non era affatto. Non soltanto egli non era quell'«operatore provvedutissimo» di cui parla Aristarco, derivando la dizione dall'«operatore d'eccezione» che si trova nell'antologia di Chiarini-Barbaro, ma anche la sua conoscenza del cinema era generica, né, in ogni caso, poteva essere quella che gli viene attribuita [18]. A parte *Rhythmus 21*, Richter compare come operatore solo in *Filmstudie*, per giunta in collaborazione con

[17] Una scheda biografica di Rudolf Kurtz (1884-1960) è pubblicata in calce all'edizione fotomeccanica del suo libro «Expressionismus und Film», curata da H.P. Manz per la serie "Filmwissenschaftliche Studientexte", Band I (Zürich, 1965 Verlag Hans Rohr). Nella citata lettera indirizzatami nel 1974, Richter scrisse in proposito: «I worked with R. Kurtz together at the publishing house Lichtbildbühne in Berlin. He as a Director and I as Artistic Supervisor».

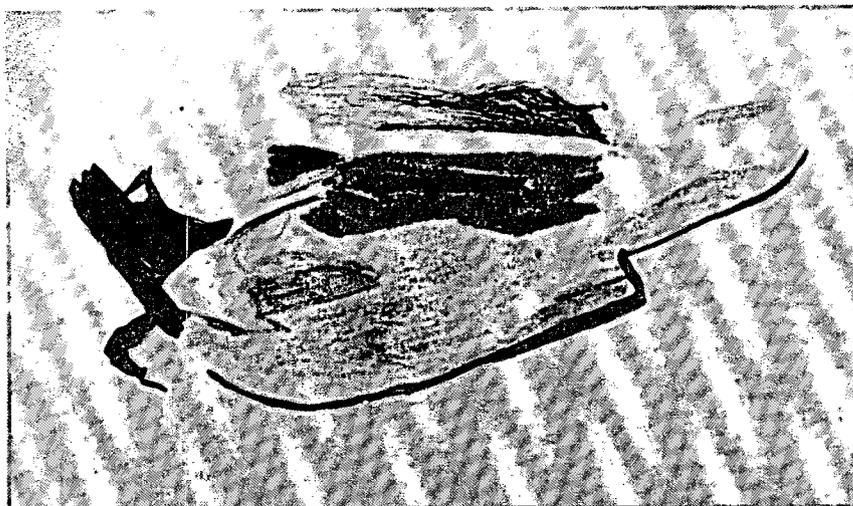
[18] Scrive infatti Aristarco: «Operatore provvedutissimo, Richter segue in un primo tempo le teorie del russo Dziga Vertov, sostenitore, come vedremo, del montaggio "scientifico" o "arbitrario", autore del "Kino-glaz" ("Cine-occhio"): corrente che dà essenziale valore al "miracolismo" della "camera". Da questi presupposti ai principi di Eggeling, che tra i primi "utilizza il cinematografo per esprimere il movimento ritmico delle forme pure", il passo è breve» (cfr. G. ARISTARCO, «Storia delle teoriche del film» cit., nuova ed., p. 104), mescolando non poche cose arbitrariamente, e facendo di Richter un cineasta cosciente e tecnicamente abile e provveduto. L'antologia di Chiarini-Barbaro si limita a dire: «Regista e operatore d'eccezione, Hans Richter ha realizzato alcuni film che hanno un posto importante nella storia della cinematografia, in quella sezione che abbiamo convenuto chiamare d'avanguardia e che ha avuto il merito di sperimentare, definire e affermare i mezzi del cinema, l'autonomia cioè del suo linguaggio particolare» (cfr. L. CHIARINI e U. BARBARO, «Problemi del film» cit., p. 106).

Oscar Fischinger: Studio per un film assoluto

A. Endrejat; per tutti gli altri suoi film si serve di tecnici ben altrimenti provetti come Charles Métain, Reimar Kuntze, Arnold Eagle e altri. Quanto alla sua conoscenza del cinema, possono valere in questo caso le numerose affermazioni dello stesso Richter e quanto si è detto più sopra; sicché è sorprendente leggere: «Richter segue in un primo tempo le teorie del russo Dziga Vertov (...) Da questi presupposti ai principi di Eggeling (...) il passo è breve»; mentre è proprio dalla stretta collaborazione con Eggeling che nasce il primo interesse di Richter per il cinema, né è possibile riscontrarvi un'influenza di Vertov (che, è da supporre, dovrebbe addirittura precedere l'incontro con Eggeling, che risale al 1918!). Sul piano più strettamente tecnico, alcuni errori continuano a sopravvivere nonostante le precisazioni e la diretta lettura dei film. Cosí ci è capitato di leggere recentemente che «la prima fase della sua ricerca approda, con *R[h]ythmus 21, R[h]ythmus 23, R[h]ythmus 25,* a una prima conclusione, a una pittura astratta in sequenza in cui il ritmo dei fotogrammi dipinti a mano coincideva con l'ossessiva alternanza di rettangoli e di quadrati» [19]; dove va osservato che i fotogrammi di questi film non sono «dipinti a mano», come accadrà nell'opera di Len Lye e di Norman McLaren (e forse era accaduto per i film perduti dei fratelli Corradini), né poteva essere altrimenti, data la complessa struttura dei primi film astratti di Richter, non ottenibile con il disegno diretto su pellicola [20]. Quanto poi alla datazione di *Rhythmus 21,* il cui primo titolo era *Film ist Rhythmus,* penso che debba essere spostata di almeno un anno, nonostante le affermazioni contrarie di Richter; e ciò sulla base, paradossalmente, di alcune dichiarazioni dello stesso Richter e di altre testimonianze coeve. Ma il problema, strettamente filologico, è ancora aperto [21].

[19] Cfr. o.c. [O. CALDIRON], *Il sogno incomparabile di Hans Richter*, in «Rivista del Cinematografo», a. XLIX, n. 3-4, mar.-ap. 1976, p. 122.

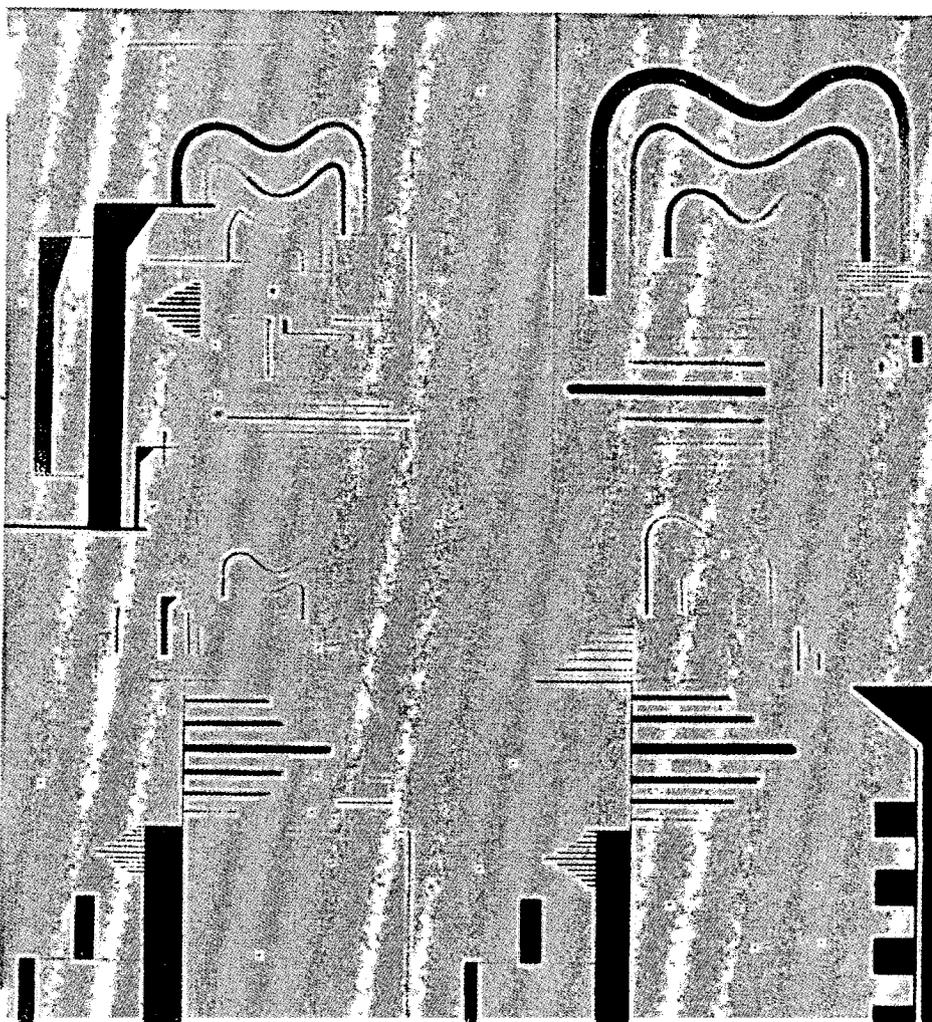
[20] Se invece per "dipinti a mano" si intende semplicemente che i fotogrammi furono trattati successivamente con i colori, come accadde per *Rhythmus 25* (ma *solo* per questo film di Richter), allora la questione è un'altra, e non implica un discorso tecnico-espressivo, che è invece alla base dell'opera di Len Lye e di McLaren.

[21] Giustamente H. Scheugl e E. Schmidt jr., nella loro «Subgeschichte des Films» cit., alla voce *Richter, Hans* sollevano la questione della datazione di *Rhythmus 21* e di *Rhythmus 23*. In numerosi suoi scritti Richter parla di *Rhythmus 21* come del suo primo film, terminato nel 1921, dopo il fallimento precedente d'una realizzazione cinematografica del "rotolo" *Präludium.* Theo van Doesburg, che visitò lo studio di Eggeling e Richter nella primavera del 1921, scrisse di questa loro esperienza cinematografica di "animazione" dei "rotoli" in un articolo datato Weimar 10 maggio e pubblicato sulla sua rivista «De Stijl» il medesimo anno (cfr. T. VAN DOESBURG, *Abstracte filmbeelding*, in «De Stijl», vol. 4, n. 5, 1921, pp. 71-75). Dalla sua descrizione dovrebbe trattarsi del lavoro sul "rotolo" di Eggeling *Horizontal-vertical Orchestra* e forse su quello di Richter *Präludium* (ma le illustrazioni che accompagnano l'articolo si riferiscono solo al "rotolo" di Eggeling), non certo del film *Rhythmus 21.* Richter nello scritto *Il film di avanguardia, il film astratto e il futurismo* cit. (p. 43) dice: «Allorché l'olandese Theo van Doesburg, pittore ed editore della rivista d'arte "De Stijl", visitò Eggeling e me in Germania nel 1920, egli considerava i nostri film come espressioni indipendenti e come i primi di questo genere (si veda "De Stijl", N.

Hans Richetr: *Abstraktion* (matita, 1919)

Ci sarebbero altre precisazioni da fare, a riguardo non soltanto dei primi film di Richter e della sua attività sino alla fine degli Anni 20, ma anche dell'attività successiva, in Olanda, in Svizzera e soprattutto negli Stati Uniti. Le informazioni sono infatti non sempre attendibili, a volte contraddittorie, e i film noti di Richter di quegli anni non consentono di ricostruire completamente la sua opera; né valgono a completare le informazioni dirette gli scritti molteplici dello

4, Maggio 1920)...». Questa anticipazione di un anno, probabilmente voluta, tende ad anticipare, evidentemente di un anno, anche il suo lavoro cinematografico e a datare al 1921 la realizzazione di *Rhythmus 21.* Poiché la rottura dei rapporti fra Eggeling e Richter avvenne agli inizi del 1922, anche per divergenze sul modo di lavorare alla "dinamizzazione" cinematografica dei "rotoli", è pensabile che solo allora Richter abbia posto mano al lavoro di animazione di forme quadrangolari di carta ritagliata, con cui è costruito *Rhythmus 21.* D'altronde anche la visione del primo film di Ruttmann, che tanto doveva sconvolgere Richter, stando alle sue dichiarazioni (cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* cit., p. 306: «Quando assistemmo alla prima proiezione dell'*Opus* di Ruttmann alla Marmor-Haus di Berlino, qualche tempo dopo [sul finire del 1921 o all'inizio del 1922], ci sentimmo profondamente depressi»), è datata erroneamente: la prima pubblica proiezione di *Lichtspiel Opus I* di Ruttmann al Marmorhaus avvenne infatti il 27 aprile 1921 (prima della visita di van Doesburg ad Eggeling e Richter). Se si tiene conto inoltre che nella famosa Film-Matinee del 3 maggio 1925, organizzata dal "Novembergruppe" all'UFA Palast di Berlino, in cui furono proiettati film sperimentali e d'avanguardia di Hirschfeld-Mack, Eggeling, Ruttmann, Léger-Murphy, Picabia-Clair, comparve soltanto *Film ist Rhythmus* di Richter (con questo titolo e non con quello di *Rhythmus 21*) e non il *Rhythmus 23*, ad esempio (mentre di Ruttmann furono presentati *Opus 2, Opus 3* e *Opus 4*), è facile dedurre che in quell'anno Richter aveva terminato probabilmente soltanto il suo primo film, e forse non aveva ancora pensato al *Rhythmus 23* (che è poi una parziale modificazione del film precedente), o vi stava lavorando. Si può quindi ritenere che soltanto dopo il 1921 e piú esattamente nel corso del 1922 egli abbia realizzato *Rhythmus 21*, dandogli successivamente questo titolo, per metterne in luce la datazione volutamente anticipata (si sa quanto Richter sia sempre stato sensibile a questi attestati di "primogenitura"). Per tutta la questione, non ancora risolta dal punto di vista filologico, si veda anche il libro piú volte citato di Louise O'Konor.

stesso Richter, spesso imprecisi o volutamente errati. Purtroppo quasi soltanto ad essi si è fatto ricorso, in mancanza di ulteriori dati, e il panorama complessivo che ne è scaturito non pare del tutto esatto. Basti citare il caso di Werner Graeff e della sua collaborazione con Richter, sostanzialmente poco o male riconosciuta da quest'ultimo [22]; o quello relativo alla produzione di documentari in

[22] La collaborazione fra Werner Graeff e Richter fu piú stretta e significativa di quanto non appaia dagli scritti dello stesso Richter e dalle storie del cinema d'avanguardia. Non soltanto egli fu uno dei redattori, insieme a Richter, El Lisitskij, Ludwig Mies van der Rohe, della rivista richteriana «G. Zeitschrift für elementare Gestaltung», ma forní a Richter i soggetti per *Vormittagsspuk*, basato sul suo scenario «Die Rebellion der Handfeuerwaffen», e, per *Alles dreht sich, alles bewegt sich*, di cui collaborò alla sceneggiatura. Inoltre anche il libro di Richter «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen» nacque in collaborazione con Graeff (come si può leggere a p. 2: «Dieses Buch entstand unter Miterbeit von Werner Gräff, Oranienburg»), e certamente Graeff, che si interessava a tutti i processi fotografici e in questo campo aveva svolto un'intesa attività, ebbe una parte determinante nella scelta e nella disposizione del materiale fotografico del libro (si veda anche il suo «Es Kommt der Neue Fotograf», Berlin, Verlag H. Reckendorf, 1929). Né si dimentichi che Graeff, già allievo del Bauhaus nel 1921-22, e collaboratore di «De Stijl», aveva progettato nel 1922 i film astratti *Filmpartituren* (I e II), in un ambito di ricerche tecnico-formali non molto dissimili da quelle di Eggeling e Richter.

Viking Eggeling: Studio per *Horizontal-Vertikal Symphonie* (1920)

Svizzera e ai progetti non realizzati degli Anni 30 [23]; o infine il caso della realizzazione di *Dreams That Money Can Buy*, cui collaborarono, come si sa, Ernst, Man Ray, Duchamp, Calder, Léger [24]. Per tacere dell'amicizia e stretta collaborazione con Viking Eggeling, sulla quale tuttavia esiste ora uno studio accuratissimo, veramente esemplare [25]. Sono questioni che andranno affrontate quando si potrà accedere alle carte di Richter, dei suoi amici e collaboratori, ancora inedite, ed eventualmente ai film oggi difficilmente reperibili nelle cineteche. Qui se ne fa cenno, per sottolineare quanto ancora sia incerta e in parte erronea la conoscenza dell'opera cinematografica di questo artista.

2. Si sa che il periodo piú intenso dell'attività di Richter e soprattutto quello che determinò la sua evoluzione successiva e pose la base per tutta una serie di ricerche ed esperimenti nei vari campi della "visualità", furono gli anni del suo soggiorno zurighese, tra il 1916 e il 1919, a contatto con i pittori e i poeti che si raggrupparono attorno a Tristan Tzara e a Hugo Ball al Cabaret Voltaire [26]. Il dadaismo, nelle sue molteplici manifestazioni teoriche e pratiche, fu il crogiuolo in cui la precedente attività pittorica di Richter si fuse

[23] Di *Metall*, una coproduzione tedesco-sovietica della Prometheus-Film di Berlino e della Mezrabpomfilm di Mosca, datata al 1931-1934, si sa molto poco, e quel poco è in larga misura basato sulle dichiarazioni dello stesso Richter. Non è certo che Richter abbia lavorato in Unione Sovietica, né che alla sceneggiatura abbia partecipato Pera Attaseva, e nemmeno quanto materiale sia stato girato o dove sia finito. Quanto alla sua attività di regista e produttore in Svizzera, per la Frobenius di Basilea e per la Central-Film di Zurigo, presso la quale avrebbe realizzato numerosi film negli anni 1939-41, prima di trasferirsi negli Stati Uniti, le informazioni sono scarse: anche Freddy Buache nel suo documentatissimo «Le cinéma suisse» (Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, p. 237) si limita a ricordare che Richter fu direttore artistico della Central-Film dal 1937 al 1938 (ma i dati ricavabili dalla filmografia stabilita da H. Scheugl e E. Schmidt jr. alla voce *Richter, Hans* della loro «Subgeschichte des Films» cit., p. 741, farebbero pensare a una datazione leggermente posteriore). Quanto ai progetti per il film *Keine Zeit für Tränen* (1933-34), su soggetto di Richter, Anna Seghers e Frederick Kohner; per *Candide* (1934) da Voltaire, su scenario di Richter; e per le due versioni del *Barone di Münchhausen* (quella del 1937, *Baron Münchhausen*, con la collaborazione di Georges Méliès come scenografo, e quella del 1939, *Die Lügen des Baron Münchhausen*, su scenario di Jacques Prévert, Jacques-Bernard Brunius e Maurice Henry), quello che si sa deriva dalla filmografia stabilita da H.W. Weinberg nel 1946, aggiornata nel 1957 (cfr. H.G. WEINBERG, *An Index to the Creative Work of Hans Richter* (cit).), basata evidentemente su dichiarazioni e notizie fornite dallo stesso Richter.

[24] E' indubbio che Richter fu l'organizzatore e il supervisore di *Dreams That Money Can Buy*, da lui prodotto per l'Art of This Century Corp., finanziata da Peggy Guggenheim, Kenneth McPherson e lo stesso Richter. Piú incerta è invece l'effettiva collaborazione dei vari artisti da lui chiamati a realizzare i vari episodi del film: cioè fin dove essi furono "registi" e dove invece affidarono alla regia di Richter il compito di "realizzare" i propri scenari.

[25] Si tratta del libro di Louise O'Konor piú volte citato.

[26] Non è il caso in questa sede di citare testi e testimonianze sul dadaismo, essendo oggi ricchissima e abbondante la letteratura sull'argomento. Si rimanda tuttavia, per alcune precisazioni puntuali e citazioni testuali, al libro «Dada Zurigo. Ball e il Cabaret Voltaire», a cura di L. VALERIANI, Torino, Martano, 1970.

con le nuove esigenze di profondo rinnovamento estetico e morale, che l'esperienza bellica aveva portato a completa maturazione. Come scrisse Ball, un paio di mesi prima che Richter giungesse a Zurigo [27], il dadaista «non crede piú alla comprensione delle cose da un punto di partenza, però è convinto dell'unione di tutte le cose, della totalità, in misura tale da risentire le dissonanze fino all'auto-distruzione» [28]. L'influenza di Ball, piú di quella di Tzara, fu determinante, come risulta anche, direttamente o indirettamente, dalla ricostruzione storica che del dadaismo ha fatto lo stesso Richter [29]. In questa aspirazione a superare le convenzioni del passato, a far *tabula rasa* d'una tradizione culturale che aveva portato la civiltà occidentale alla distruzione, c'è anche l'esigenza d'una nuova arte, o meglio d'una nuova funzione dell'arte, secondo le indicazioni di Ball: «Forse l'arte che cerchiamo è la chiave di ogni arte precedente: una chiave salomonica che aprirà tutti i misteri» [30].

In questo clima, il superamento, da parte di Richter, del suo "periodo" espressionista e cubista è il percorso obbligato per giungere all'arte astratta, ai "rotoli" e al cinema. Ma questo percorso non è stato del tutto lineare, ha comportato una serie di deviazioni, varianti, ripensamenti. D'altronde appartenne alla stessa natura eclettica, e continuamente alla ricerca del nuovo, di Richter, e al suo bisogno di essere *à la page*, l'esigenza di non fermarsi sul terreno conquistato, ma di procedere innanzi. E che la direzione di ricerca portasse all'astrattismo, nel clima radicalmente rinnovatore, demolitore del passato, del dadaismo zurighese, non poteva che essere una tappa obbligata. Come scrisse lo stesso Richter: «Se, all'inizio del 1916, non era ancora ben chiaro quale direzione avrebbe preso l'arte figurativa nel Dada, nel 1917 fu evidente che il processo dialettico doveva condurre necessariamente alla cosiddetta arte astratta» [31].

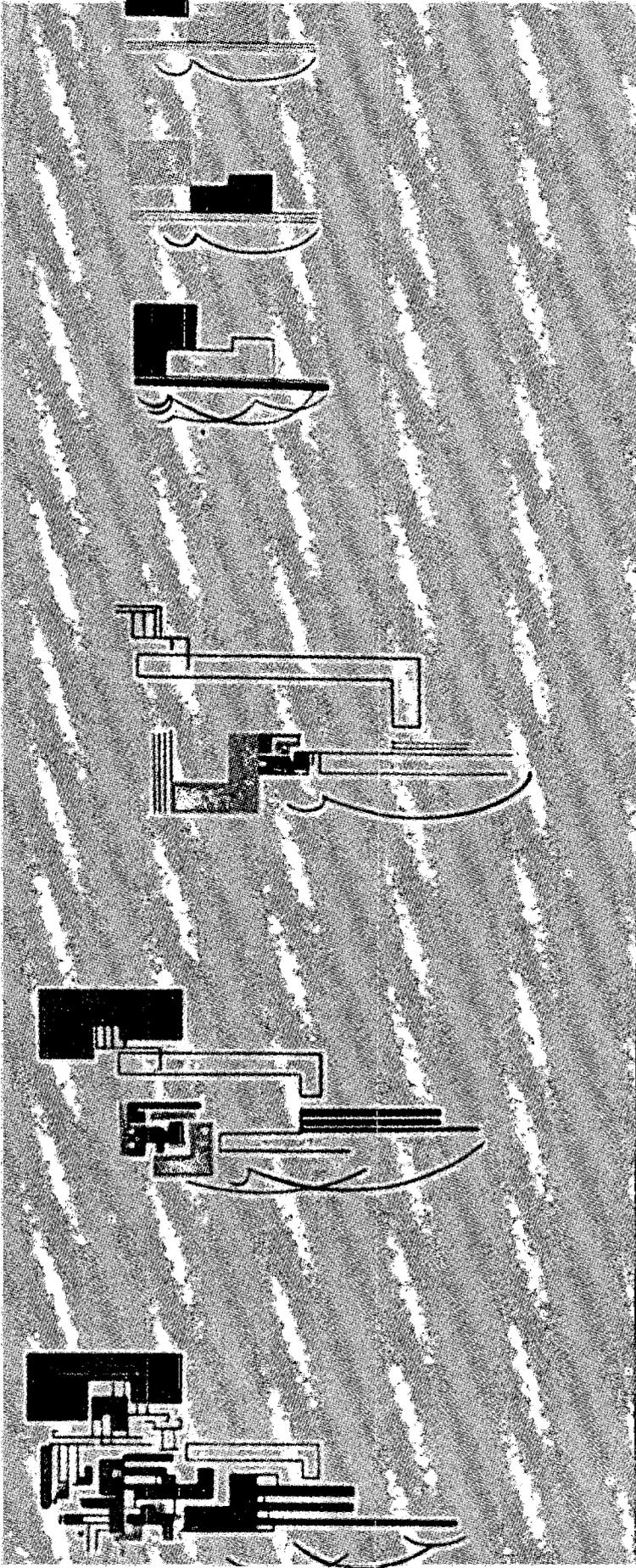
Ma Richter, nel 1917, era ancora legato all'esperienza espressionista e i suoi *ritratti visionari*, che pure anticipano per certi aspetti un'esperienza estetica non molto diversa da quella che sarà la "scrittura (pittura) automatica" dei surrealisti, rientrano, unitamente

[27] Stando alle dichiarazioni di Richter, egli giunse a Zurigo, convalescente dalle ferite riportate al fronte, «alla metà di agosto del 1916» (cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 37).

[28] Il testo da cui è tratta la citazione è datato 12 giugno 1916 ed è compreso nel volume di Hugo Ball, «Die Flucht aus der Zeit» (München-Leipzig, Verlag Von Duncker & Humblot, 1927; nuova ediz. Luzern, Verlag Josef Stocker, 1946, p. 91). Il brano è tradotto in italiano in: «Dada **1916-1966**», Milano, 1966, p. 41.

[29] Cf. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., soprattutto il cap. I: *Dada zurighese 1915-1920* (pp. 15-98).

[30] Cfr. H. BALL, «Die Flucht aus der Zeit», ed. 1946 cit., p. 92 (trad. ital. cit., p. 42).

[31] Cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 54.

Hans Richter:
Präludium (rotolo, 1919)

ai quadri *Autoritratto, Autunno, Uomo blu, Ritratto di Walter Serner*, tutti del 1917, nel clima pittorico dell'espressionismo. Anche se, come ha ricordato egli stesso, fin dal 1916 era avviato «sul cammino dell'astrazione» [32], in realtà è solo con le "teste" dada del 1918 che per le sue pitture si può parlare, in senso stretto, di astrattismo. «Il procedimento assolutamente spontaneo, quasi automatico, con cui dipingevo nel 1917 – ricorda Richter – i miei *ritratti visionari*, non mi soddisfaceva piú. Cominciai a interessarmi di nuovo ai problemi strutturali del mio periodo precedente (quello cubista), per articolare la superficie» [33]. In effetti il cubismo era ormai totalmente superato e le questioni strutturali riguardavano la partizione della superficie pittorica secondo una serie di rapporti tonali e spaziali precisi, sulla base di indicazioni che a Richter vennero anche dai pittori dadaisti suoi amici, da Arp a Janco a Sophie Taeuber [34]. Lontano era ancora il passaggio dalla pittura al cinema, né quest'ultimo pare interessasse il giovane Richter, tutto intento a risolvere i molteplici problemi che la pittura poneva in un momento di radicale superamento dei vari movimenti d'avanguardia.

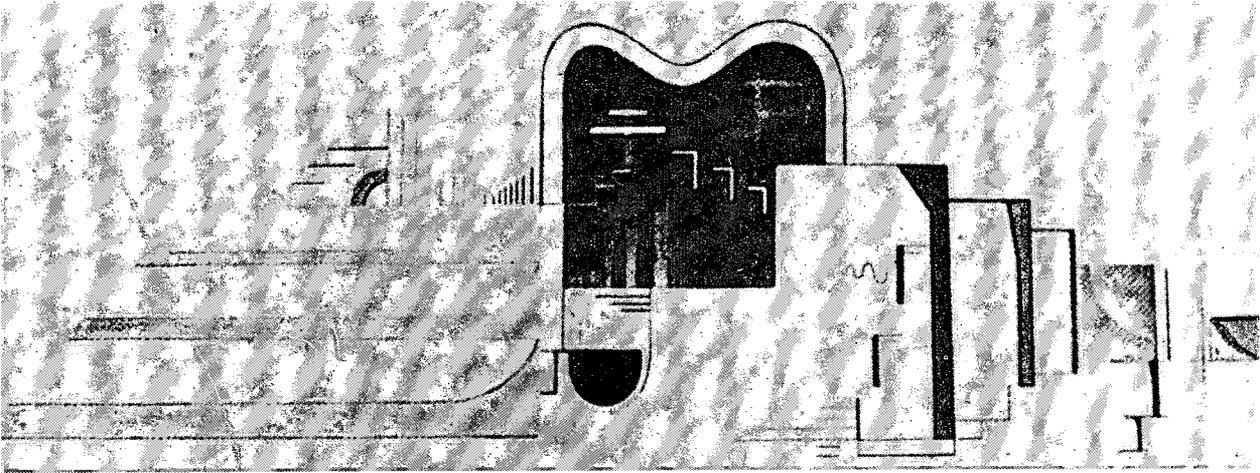
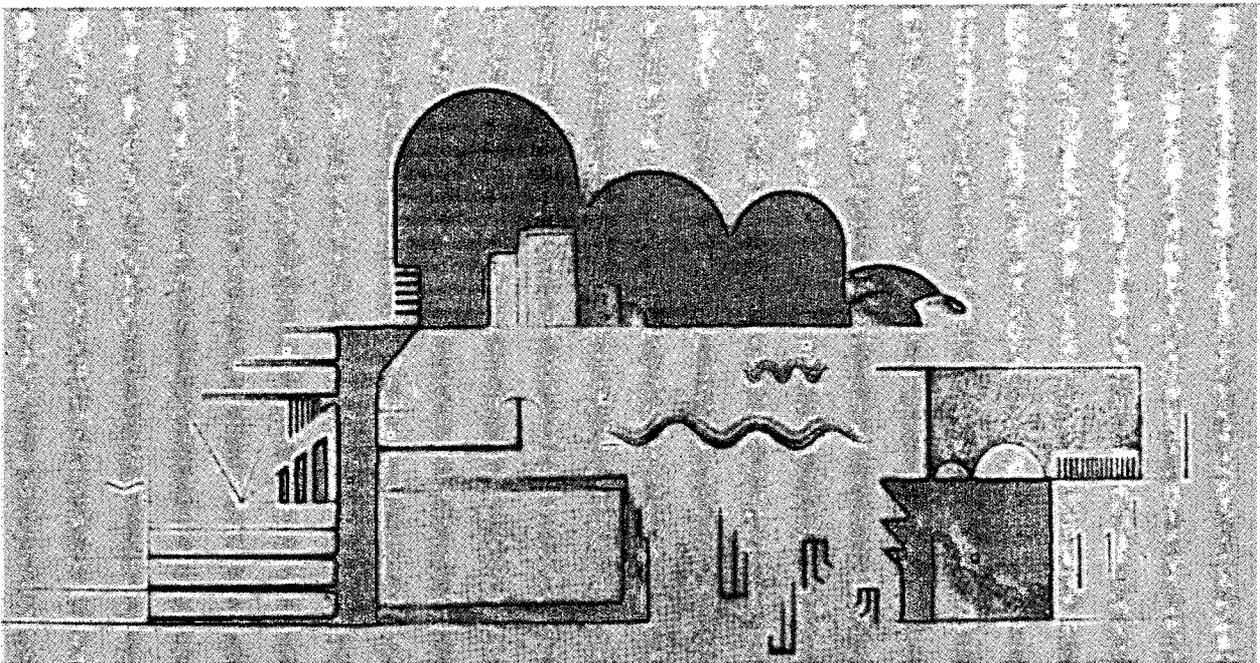
In questo periodo, il 1918, avviene l'incontro fra Richter e Viking Eggeling, il quale stava elaborando, fin dal 1917, una nuova "lingua pittorica", di cui si hanno testimonianze attendibili [35]. Questa ricerca non poteva non affascinare Richter, insoddisfatto delle precedenti esperienze pittoriche: la collaborazione fra i due artisti fu estremamente produttiva, nonostante la diversità di carattere, di cultura e di temperamento; ma non v'è dubbio che fu Eggeling a impostare su nuove basi una pittura che doveva superare radical-

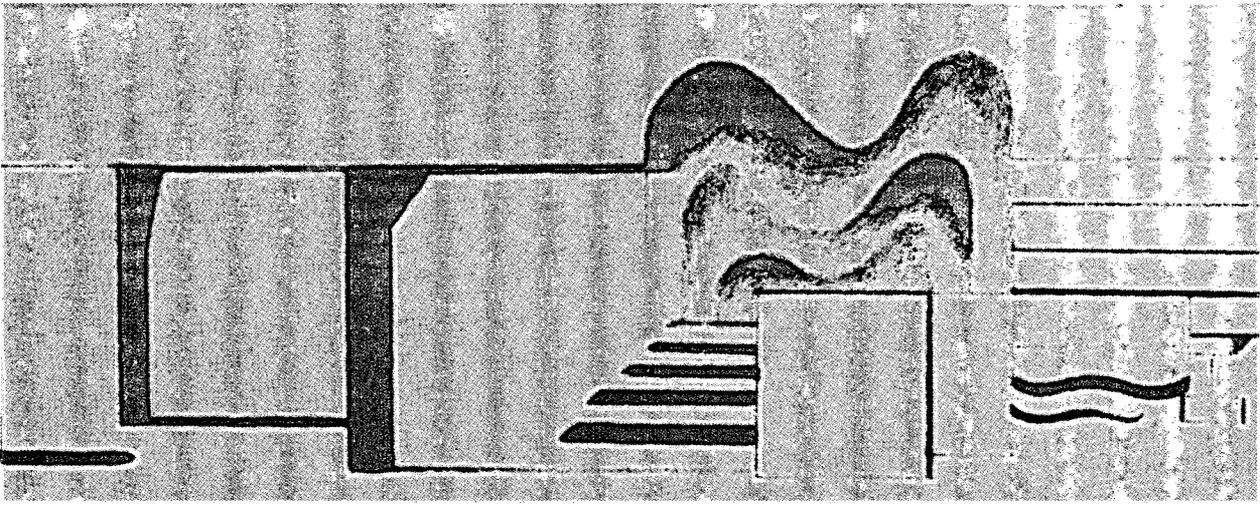
[32] Cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 55: «Ma, già nel 1916, prima di imbattermi nel Dada, mi ero timidamente avviato sul cammino dell'astrazione».
[33] Cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 74.
[34] Cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 55: «Preso come ero dal problema di ricercare gli elementi di un linguaggio di cenni e di immagini, i contributi di Sophie [Taeuber] costituivano per me uno stimolo continuo».
[35] Al 1917 si è fatto risalire, da parte di alcuni storici, il film di Eggeling *Diagonal Symphonie* (!), equivocando sulle testimonianze. Ancora in anni recenti l'errore è stato ripetuto, ad esempio, da Aristarco (1960) che riprende le informazioni fornite da Jacopo Comin nel suo saggio *Appunti sul cinema d'avanguardia* cit. (p. 15). In realtà nel 1917 Eggeling stava lavorando a quel "Generalbass der Malerei" che troverà nel 1919 una forma compiuta (cfr. la *Basse générale de la peinture. Orchestration de la ligne* pubblicata in «Dada», n. 4/5, Zürich, 1919, ora riprodotta nel libro cit. della O'Konor p. 207), ma che già allora si stava articolando in una serie di schizzi e appunti, come quello con le annotazioni sulle "Begrenzungen mit Linien" pubblicato da Richter («Dada. Arte e antiarte» cit., p. 76), nel catalogo della mostra del Goethe Institut («Dada 1916-1966» cit., p. 29), dalla O'Konor («Viking Eggeling» cit., p. 201) e da altri. Pare attendibile la testimonianza di Hans Arp che scrive: «Eggeling peignait peu en ce temps, il discutait des heures sur l'art. Je le rencontrait de nouveau en 1917, il travaillait à l'élaboration d'une nouvelle langue plastique et cherchait les règles d'un contre-point linéaire, en composait et dessinait les premiers éléments» (cfr. H. ARP, *Tibiis canere. Zurich 1915-1920*, in «XXe siècle», n. 1, 1938, p. 42).

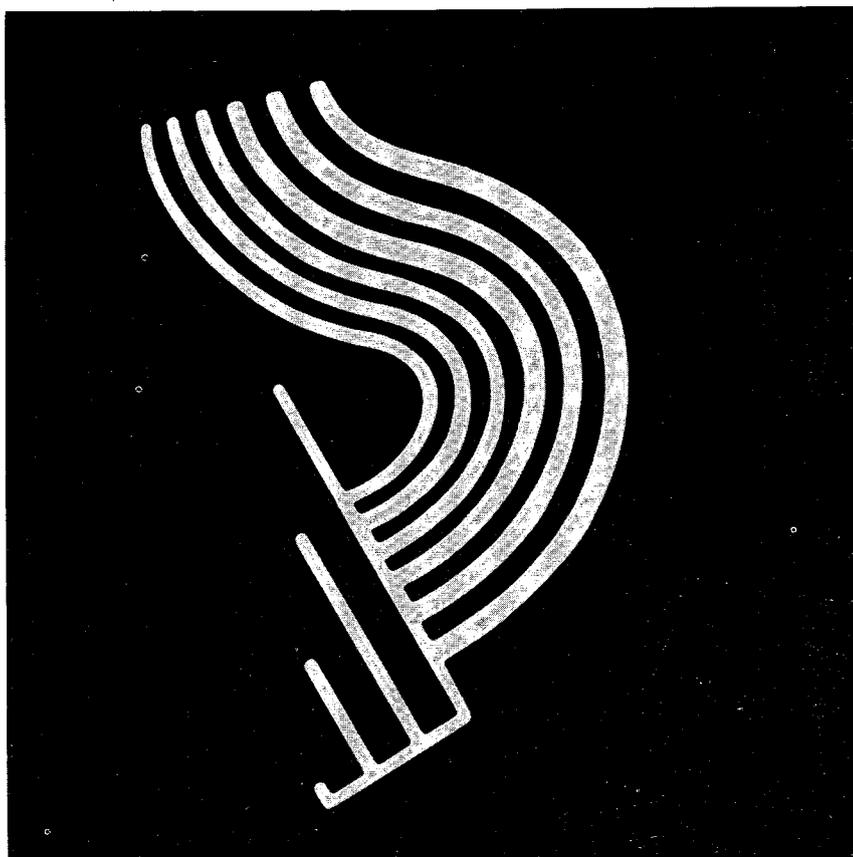
mente i limiti di quella "da cavalletto" e spingersi sul terreno del cinema. Richter in realtà non fece che applicare, per conto suo e in un differente contesto tecnico-espressivo, le ricerche dell'amico. Il suo rotolo *Präludium* datato 1919 (cioè due anni dopo le prime sperimentazioni di Eggeling in tale direzione), non soltanto risulterebbe il primo dei rotoli realizzati da Richter, ma appare da un lato fin troppo debitore del rotolo di Eggeling *Horizontal-vertikal Orchestra I* (databile al 1918), dall'altro non particolarmente interessante (a differenza del posteriore *Fuge*) in direzione d'una articolata e conseguente "dinamizzazione" dello spazio pittorico. Siamo ancora in una fase non tanto "sperimentale", quanto soprattutto incerta, non del tutto definita nelle sue linee evolutive.
Anche l'uso del cinema, nel 1920, e le difficoltà incontrate tanto da Eggeling quanto da Richter nel trasferire sulla pellicola i movimenti virtuali dei rispettivi rotoli denunciano una non corretta impostazione del problema. E se Eggeling, dopo la separazione da Richter, continuerà con metodo e rigore sulla strada intrapresa sino a giungere ai risultati sorprendenti di *Diagonal Symphonie,* Richter, dal canto suo, abbandonerà presto l'impresa accontentandosi di "animare" una serie di quadrati e rettangoli [36] che poco avranno da spartire con quella "lingua universale" che doveva costituire la base di partenza per ogni ulteriore elaborazione formale della "nuova pittura" cinetica [37]. Egli entrava, in altre parole, in un diverso campo di indagini e sperimentazioni che lo porteranno, nel volgere di pochi anni, sulla strada maestra del cinema, come autonomo linguaggio espressivo, di cui analizzerà attentamente grammatica e sintassi.
C'è da aggiungere che le difficoltà tecniche di "filmare" i rotoli nascevano essenzialmente, piú che da inesperienza [38], da una reale

[36] Tali sono gli elementi formali di *Rhythmus 21*. La descrizione che Richter fa dei suoi primi esperimenti all'UFA con Eggeling non pare del tutto attendibile (cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* cit., p. 305-306). Questa testimonianza è contenuta in altri testi richteriani, con poche varianti.

[37] Oltre quanto detto alla nota 10, Richter ha avuto altre occasioni di accennare all'opuscolo «Universelle Sprache» scritto in collaborazione con Eggeling, di cui non si ha piú traccia. Si legga quanto segue: «But in the meantime, we had already started down another road to clarify our problem [cioè quello della dinamizzazione dei rotoli per mezzo del cinema]. In 1920 we published a small pamphlet called "Universelle Spache" (Universal language). This pamphlet elaborated our thesis that the abstract form offers the possibility of a language above and beyond all national language frontiers. The basis for such a language would lie in the identical form perception in all human beings and would offer the promise of a universal art as it had never existed before» (cfr. H. RICHER, *My Experience with Movement in Painting and in Film* cit., p. 144). E' alquanto dubbio che tale opuscolo, se è stato effettivamente pubblicato, sia nato dall'esperienza negativa dei primi esperimenti cinematografici, e non piuttosto li abbia anticipati: sia stato cioè una conseguenza del lavoro pratico coi rotoli. Il problema rimane naturalmente aperto.

[38] Come ricorda lo stesso Richter, l'UFA aveva messo a disposizione le sue attrezzature tecniche per l'animazione e un operatore specializzato. Se l'esperimento non riuscí la causa va ricercata non tanto nelle difficoltà tecniche quanto nella natura "non cinematografica" dei rotoli (cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* cit., p. 305).

Viking Eggeling: Studio per *Horizontal-Vertikal Symphonie* (1920)

Viking Eggeling: Studio per *Horizontal-Vertikal Orchestra* (1921-22)

Viking Eggeling: Studio per *Horizontal-Vertikal Orchestra* (matita, 1918)

differenza strutturale fra il rotolo e il film, il primo essendo una successione nello spazio di elementi formali leggibili in quanto tali come parti d'un discorso figurativo "statico", il secondo invece una successione nel tempo di elementi figurativi intesi come parti d'un discorso "narrativo" dinamico. E sarà proprio Richter, molti anni piú tardi, a sottolineare la natura autonoma del rotolo, non surrogabile col film, ed anche il carattere narrativo del cinema astratto, per molti aspetti riconducibile alla "storia" [39]. In altre parole, se per Eggeling il cinema rimase forse sempre un mezzo di dinamizzazione della linea (ma la sua morte prematura e la mancanza di suoi scritti sufficientemente esplicativi sul suo lavoro posteriore al 1920 impediscono di dare al riguardo un giudizio attendibile), per Richter esso divenne una nuova forma d'espressione, e proprio l'abbandono del rotolo come base strutturale della costruzione del film, e l'uso sistematico di nuovi elementi formali per la creazione del ritmo cinematografico, posero le premesse sia d'una attività artistica che si svilupperà per tutto il corso della sua vita, sia d'una teorizzazione che, pur essendo debitrice di non pochi teorici precedenti, avrà un carattere originale e stimolante.
Questa ricerca cinematografica che diverrà, per Richter, sempre piú intensa, sino ad occupare una parte preponderante nella sua multiforme attività, rientra in quel progetto di superamento tanto del contrasto arte-antiarte, che fu al centro del dibattito ideologico del dadaismo zurighese, quanto del nihilismo alla Tzara, che fu uno degli elementi peculiari del movimento Dada [40], progetto persegui-

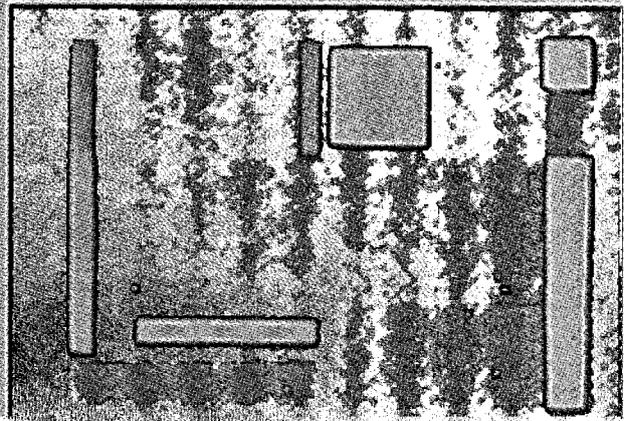
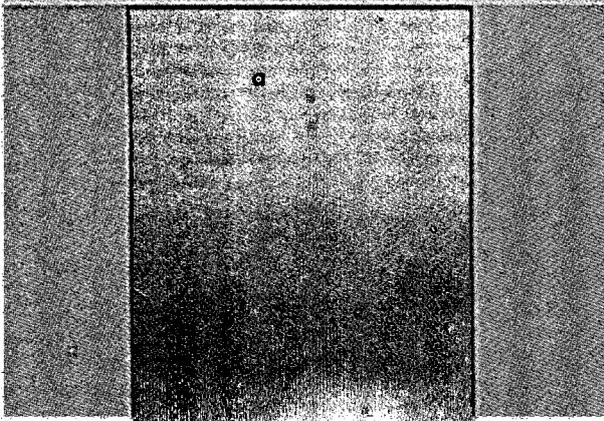
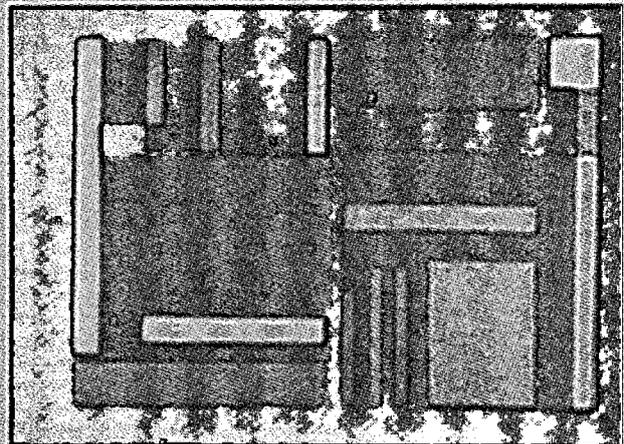
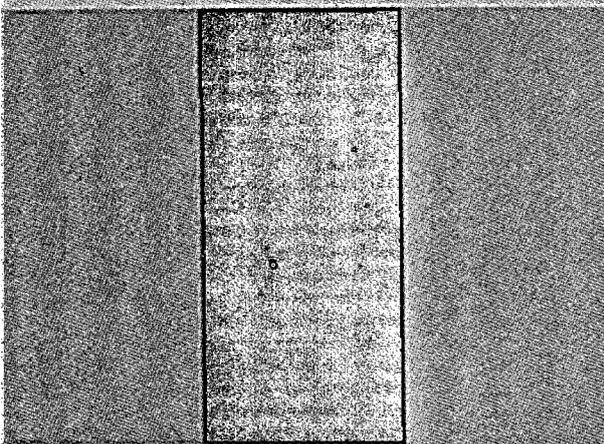
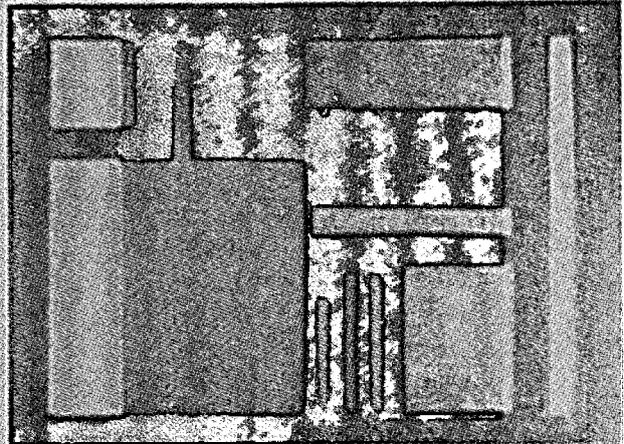
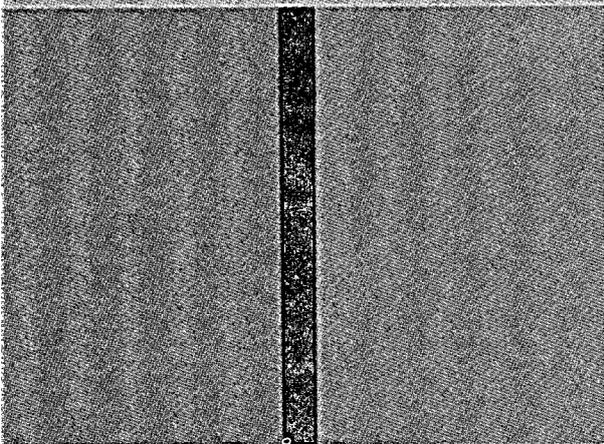
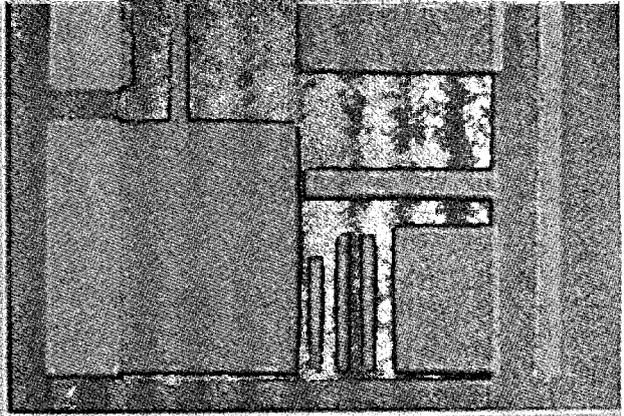
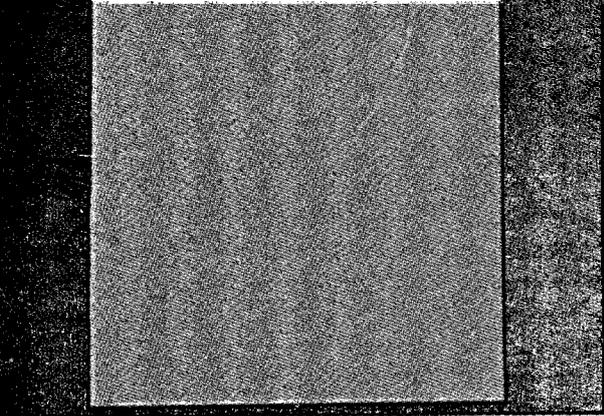
[39] In *My Experience with Movement in Painting and in Film* cit., Richter scrive: «Though we had considered our scrolls, in the first rush of discovery, only as "material" to be realized in motion on film, we found that to be an error. For one reason: our first esperiments in 1920 with putting our scrolls on film were devastatingly discouraging. The sensitive drawings which we had developed on our scrolls were the result of our studies of the elements of painting. They made perfect sens as paintings, but on film they were totally unconvincing. I stopped animating my scrolls, Eggeling stubbornly continued. The other reason: we found the scroll to express certain sensations which neither easel painting *nor* film could express» (p. 146, il corsivo è di Richter). Per quanto riguarda la "narratività" del cinema astratto, nel medesimo scritto egli ricorda un fatto significativo: «The flow of visual images *always* makes a story, whether there is a story or not: that is how our mind works. This psycho-physiological phenomenon is effective not only when common objects or human beings act out a regular story, but it works even when abstract forms follow abstract forms. At a screening in Paris of my first film, *Rhythm 21* (a study of abstract rectilinear form in motion), a girl in the audience suddenly started to laugh hysterically. When she was later asked why, she replied, "Don't you see, it is like making love". So whatever else you do in film, you alwyas tell a kind of story, with or whitout natural objects» (p. 155, il corsivo è di Richter). E piú oltre conclude: «I may use abstract forms poetically, as human beings – and can use human beings as abstractly as a rectangle – but whatever element I use, in whatever way, a story will develop. The medium of film turns everything into a story, bacause IT MOVES» (p. 156, il maiuscoletto è di Richter).
[40] Scrive Richter: «Da una parte l'equilibrio tra conscio e inconscio, che Arp sempre riconobbe (e al quale non rinunciò mai), e che anche per me rimase sempre una necessità fondamentale, e, dall'altra, l'importanza esclusiva che Tzara attribuiva all'inconscio, segnavano il punto di scissione. Il Dada si sviluppò in entrambe le direzioni, attingendo da questa atmosfera di tensione le sue energie: il carattere meditativo e quello spontaneo, o,

Viking Eggeling: *Diagonal Symphonie* (1921-24)

to coerentemente da Richter e da altri artisti dadaisti. Il cinema come linguaggio "popolare" – e sia pure il cinema astratto – poteva al tempo stesso porsi come nuova manifestazione di "visualità" non condizionata dalla tradizione pittorica, alla quale pur si rifacevano, per negarla, i vari movimenti dell'avanguardia artistica, e come espressione d'una esigenza di "socialità" (anche politica), che sempre piú si faceva sentire fra gli artisti e gli intellettuali della sinistra europea, all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre e della fine della guerra mondiale, con le conseguenze politiche e sociali che ne derivarono. E Richter, pur con atteggiamenti un poco contraddittori, ripensamenti e ambiguità, si schierò nei primi Anni 20 sulle posizioni rivoluzionarie della maggior parte degli artisti d'avanguardia, che vedevano nel socialismo l'unica possibile soluzio-

come noi preferivamo dire allora, l'arte e l'anti-arte, il volere e il non-volere ecc.» (cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 73).

ne alle contraddizioni della società capitalistica post-bellica [41]. E forse fu anche questa divergenza politico-ideologica ad allontanarlo da Eggeling, coerentemente intento a sviluppare sino alle estreme conseguenze, fuori dai condizionamenti dell' "attualità", il nuovo linguaggio dei segni dinamici, ascetico assertore d'un ideale di "purezza" estetica che in larga misura constrastava con l'eclettismo di Richter.
Gli anni di formazione cinematografica, che possono essere collocati fra il 1920 e il 1925, furono insomma per Richter continuamente

[41] «Richter ed Eggeling – scrive Luisa Valeriani – discutono con Arp e Janco "l'avenir de l'art dans la société à venir" [Janco], progressivamente scoprendo una nuova esigenza di intervento costruttivo dentro la società» (cfr. «Dada Zurigo. Ball e il Cabaret Voltaire» cit., p. 73); e cita il brano d'un testo di Janco: «Pour nous, ce n'était plus vrai que Dada était contre tous et tout. Nous, nous avions dépané la négation, n'avions plus d'agression et de scandale pour notre voie positive. Notre courage, nous l'avions placé dans la société», tratto da *Dada à deux vitesses* (in «Dada», Paris, 1967, p. 13). Lo stesso Janco, insieme a Richter, Eggeling, Arp, Baumann, Giacometti, Helbig, fonda nell'aprile del 1919 l' "Association des Artistes Révolutionnaires", il cui manifesto programmatico (datato 11 aprile 1919) dice fra l'altro: «Proclamiamo che le leggi artistiche della nostra epoca sono già state formulate nelle loro linee generali. Lo spirito di un'arte astratta rappresenta una enorme estensione del senso della libertà dell'uomo. Crediamo in un'arte fraterna: nuova missione dell'arte nella società. L'arte esige chiarezza, deve servire alla formazione dell'uomo nuovo. Deve appartenere a tutti senza distinzione di classe. Vogliamo raccogliere la forza creatrice cosciente di ogni singolo individuo nella realizzazione della sua missione per l'opera comune» (cfr. M. JANCO, *Dada créateur*, in «Dada, Monographie einer Bewegung», a cura di W. VERKAUF, Teufen, 1961-62, p. 45; trad. ital. in «Dada 1916-1966» cit., p. 22). La Valeriani, che riporta parzialmente il testo del manifesto suddetto, scrive in proposto: «Questo manifesto è chiaramente un programma idologico di tipo progressista: l'arte astratta non viene più vista come naturale contraddizione della società, ma come, invece, forza vitale, che può *immediatamente* entrare a far parte, seppur dialetticamente, dello sviluppo dei tempi moderni. Le contraddizioni laceranti tra arte e vita quali le abbiamo viste anche nel pensiero di Ball, appaiono meccanicamente risolte» (cfr. «Dada Zurigo. Ball e il Cabaret Voltaire» cit., p. 74, il corsivo è dell'A.). Al suo ritorno in Germania Richter entrò a far parte del "Novembergruppe", il sodalizio che raggruppava alcuni artisti rivoluzionari (architetti, pittori, scultori, letterati, musicisti, uomini di teatro), decisamente impegnati sul piano politico e sociale, sodalizio fondato nel novembre del 1918. Nel 1922 egli fu uno degli organizzatori del primo Congresso dei Costruttivisti che si tenne a Düsseldorf e ne stese il manifesto, in cui erano chiaramente indicati i presupposti politici e sociali del movimento, derivati dalla posizione ideologica dei costruttivisti sovietici (cfr. H. RICHTER, *Erklärung vor dem Kongress der internationale forschrittlicher Künslter Düsseldorf*, in «De Stijl», vol. 5, n. 4, 1922). Nel successivo Congresso che si tenne a Berlino nel 1923, Richter fu su posizioni alquanto estremiste, vicino a quelle degli ungheresi (Moholy-Nagy, Alfréd Kemény, Ernö Kállai), tanto da suscitare una reazione da parte di Eggeling e di Raoul Hausmann, i quali pubblicarono su «MA» un manifesto contro il Proletcult sovietico, il Costruttivismo internazionale e, in particolare, le dichiarazioni degli ungheresi (cfr. R. HAUSMANN e V. EGGELING, *Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten*, in «MA», vol. 8., n. 5/6, 1923). Per tutta la questione, soprattutto riguardo alla posizione di Eggeling e ai suoi rapporti con Richter e con Hausmann, si veda il libro della O'Konor. Richter inoltre si tenne abbastanza ai margini del movimento dadaista berlinese, di cui non condivideva l'anarchismo esasperato. Come ricorderà molti anni dopo: «Mi tenni al di fuori da un'attiva collaborazione al Dada berlinese, benché io allora vivessi a Berlino. Troppo chiaro mi suonava alle orecchie il chiasso per le strade, tale quale lo avevamo odiato, pieni di spavento, durante e dopo la guerra e quale lo vivemmo, ancora più terrorizzante, più tardi» (cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 148). Questo libro tuttavia denuncia una sostanziale apoliticità del discorso richteriano e rinnega, indirettamente (perché non ne fa menzione), le varie posizioni ideologiche e politiche assunte da Richter negli Anni 20 e in seguito.

Hans Richter: *Rhythmus 21* (1922) ▶

inframmezzati da interessi molteplici, nelle varie direzioni dell'arte, della politica, dell'ideologia ecc. Né su di essi si hanno testimonianze del tutto attendibili, essendo – come si è detto – la principale fonte di informazioni gli stessi scritti di Richter. Sta di fatto che il suo cinema maturò di pari passo con l'evolversi della cultura artistica tedesca, e piú in generale europea, all'indomani della guerra. I suoi primi esperimenti vanno pertanto collocati nell'ambito di quella nuova "visualità" che si andava facendo strada fra gli artisti piú significativi delle arti figurative; e i suoi scritti sull'argomento si vanno orientando verso quel discorso onnicomprensivo sul linguaggio cinematografico che, superati i confini del cosiddetto "cinema puro" grazie anche alla lettura dei primi testi di Balázs e di Pudovkin, pubblicati in Germania [42], sfocerà nel libro tecnico-divulgativo del 1929.

[42] Si tratta del libro di Balázs «Der sichtbare Mensch (Eine Film-Dramaturgie)», Halle, Verlag W. Knapp, 1924 e di quello di Pudovkin «Filmregie und Filmmanuskript», Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1928. Questi due testi sono indicati da Richter in calce al suo «Filmgegner von heuta-Filmfreunde von morgen» in questi termini: «Lesen Sie: (wenn Sie mehr über Montage wissen wollen) Pudowkin: "Filmregie und Filmmanuskript" (Verlag der Lichtbildbühne, Berlin). Vor allem Regisseure und Autoren werden aus den Erfahrungen der grossen Russen Nutzen ziehen können. Ein ausserordentliches Buch. (...) Den Versuch einer Filmdramaturgie macht Béla Balázs ("Der sichtbare Mensch", Verlag Wilhelm Knapp, Halle)». Il "grande russo" e il suo "straordinario libro" sono stati certamente gli ispiratori della teoria cinematografica richteriana: l'influenza di Pudovkin è rintracciabile non soltanto in «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen», ma anche in numerosi altri scritti posteriori. Ancora nel 1964 Richter rendeva omaggio al regista e teorico sovietico citando e facendo propria questa sua proposizone: «Tutto ciò che è una forma d'arte "prima" di trovarsi di fronte alla macchina da presa, come la recitazione, la messa in scena o il romanzo, non è piú un'opera d'arte "sullo schermo"» (cfr. H. RICHTER, *Dalla pittura moderna al cinema moderno* cit., p. 3). Non pare invece che egli abbia subito l'influenza di László Moholy-Nagy, che pure conosceva, dato che Moholy-Nagy in quegli anni viveva a Berlino, prima di lavorare al Bauhaus, ed era uno dei costruttivisti piú "attivi". Certamente Richter conobbe il libro di Moholy-Nagy «Malerei, Photographie, Film» ("Bauhausbücher" n. 8, München, Verlag A. Langen, 1927; 2ª ediz.: «Malerei, Fotografie, Film», ivi, 1927), e frequentò l'ambiente del Bauhaus, presso cui tenne due conferenze; ma i programmi e le teorizzazioni dell'artista ungherese gli furono sostanzialmente estranei, nonostante le ricerche teoriche e pratiche di Moholy-Nagy in direzione d'un "cinema astratto". Nella citata lettera indirizzatami, Richter scrisse: «I have never collaborated with Moholy-Nagy. My book "Filmgegner von heute-Fimfreunde von morgen" is the result of my artistic and technical experience in film making, especially the avant-guard-film from 1921 to 1929». Questa assoluta attribuzione di paternità d'un libro che, comunque sia, fu realizzato con la collaborazione di Werner Graeff e attingendo agli scritti di Pudovkin, di Balázs e di altri autori citati dallo stesso Richter in calce al volume (dal Rudenski al Kurtz al Nestriepke), è tuttavia un po' sospetta e rientra nei caratteri della personalità di Richter. Per quanto riguarda il Bauhaus (e quindi anche i rapporti con Moholy-Nagy, dopo il periodo berlinese), nella medesima lettera Richter scrisse: «I have given two lectures at the Bauhaus with my films and have met Schlemmer, Hirschfeld-Mack, etc., but my

Hans Richter: *Rhythmus 24* (1925)

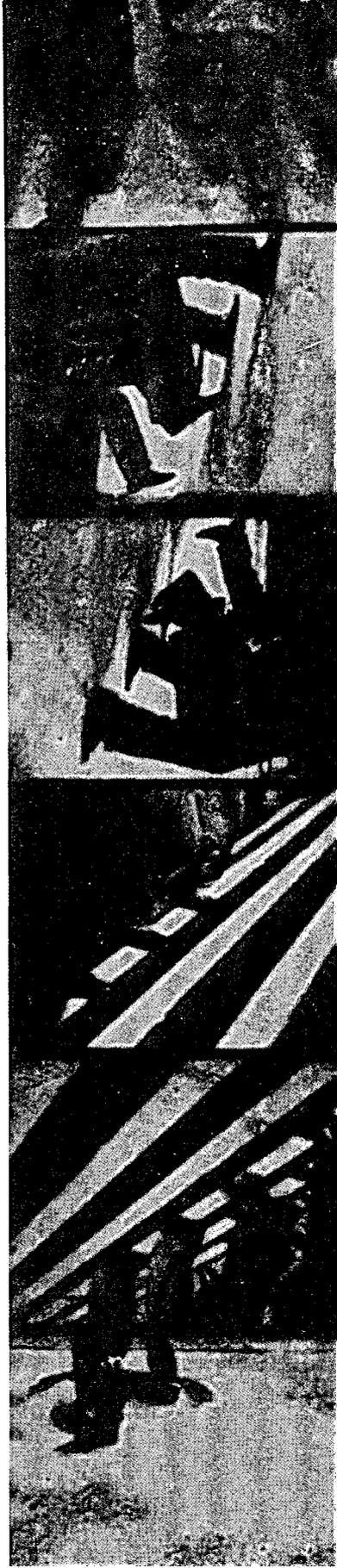
3. Si è accennato a *Rhythmus 21*, o meglio a *Film ist Rhythmus*, che va considerato – stando ai dati attualmente reperibili – il primo film "astratto" di Richter. Si è pure già sottolineata la differenza fondamentale fra il lavoro meticoloso e rigorosissimo di Eggeling e quello piú vario e "improvvisato" di Richter. Stando anzi alle dichiarazioni di Richter, il suo sodalizio con Eggeling e l'amicizia che subito si formò fra i due artisti nacquero anche dai diversi caratteri delle loro personalità, da una sorta di contrasto con valenze positive fra "metodicità e immediatezza" [43]. Sta di fatto, comunque sia, che il passaggio dalla pittura da cavalletto ai rotoli al cinema ("astratto") fu per Richter uno sviluppo, alquanto lineare, delle sue ricerche espressive ed estetiche, di cui si ha traccia nei suoi scritti di quegli anni [44]. C'è ora da osservare che, da un lato l'accentuazione del ritmo delle immagini rispetto allo sviluppo interno del discorso pittorico, dall'altro la composizione dell'inquadratura in rapporto alla superficie dello schermo e alle possibilità di articolazione geometrica dello spazio, introdussero nella composizione inizialmente "non cinematografica" del film quegli elementi formali che ne determinarono invece proprio l'assoluta "cinematograficità". Infatti è il movimento interno al quadro, i rapporti che si stabiliscono fra le varie forme quadrangolari, le sovrapposizioni dei contorni rettilinei, i contrasti di colore (bianco, nero, grigio), a creare una cinetica figurativa che non ha piú nulla da spartire con il dinamismo virtuale e "longitudinale" dei rotoli; ed è la successione piú o meno rapida delle inquadrature, il montaggio ottenuto con la tecnica dell'animazione, la rapida trasformazione degli elemenmti figurativi, a creare il ritmo interno della composizione, tutt'affatto diverso dal "ritmo" creato dai rapporti formali all'interno della lunga striscia del rotolo. E questo perché, «the medium of film turns everything into a story, because IT MOVES» [45].

work in film has nothing to do with theirs». Sulla teoria cinematografica di Moholy-Nagy e sui rapporti con l'avanguardia artistica degli Anni 20 e i problemi del "cinema astratto", mi permetto rimandare al mio «László Moholy-Nagy: pittura, fotografia, film» cit.

[43] Cfr. H. RICHTER, «Dada. Arte e antiarte» cit., p. 75-76: «Questa differenza tra noi, tra metodicità e immediatezza, non fece tuttavia che rafforzare la reciproca simpatia, per instradare la mia spontaneità, ed egli scopriva (in me) quella immediatezza che poteva dare le ali alla sua metodicità».

[44] Cfr., in particolare, oltre al citato *Principielles zur Bewegungs-kunst*, gli articoli *Film* («De Stijl», vol. 5, n. 6, 1922, pp. 91-92) e *Film* («De Stijl», vol. 6, n. 5 1923, pp. 65-66).

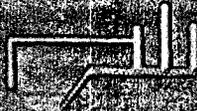
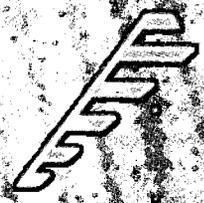
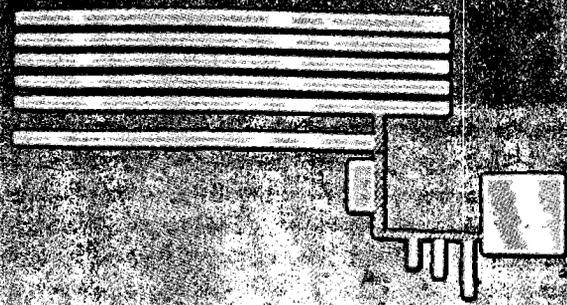
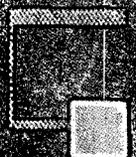
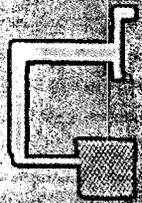
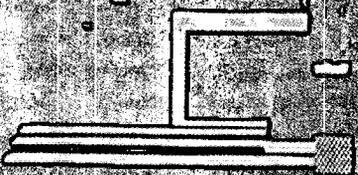
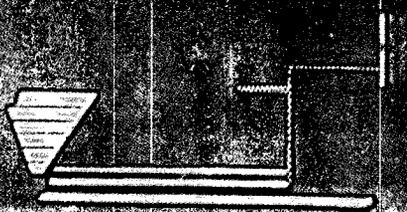
[45] Cfr. H. RICHTER, *My Experience with Movement in Painting and in Film* cit., p. 156.

Hans Richter: *Vormittagspuk* (1927)

Il problema della "storia" o meglio della narratività del cinema astratto, e quindi del suo carattere non soltanto "pittorico" ma piú propriamente "filmico" (narrativo, spettacolare, dinamico ecc.) fu variamente affrontato, e ci furono teorici, come si sa, che negarono ogni possibilità di "umanizzazione", cioè di drammatizzazione, a questo tipo di cinema [46]. Ma è chiaro che la questione non può essere risolta soltanto sotto un'ottica critica "realistica", e un settore non trascurabile del dibattito teorico sul cinema come linguaggio autonomo, sviluppatosi negli Anni 20, volle proprio affrontare la specificità d'un mezzo di espressione che doveva liberarsi dai condizionamenti della realtà fenomenica per trovare la sua autonomia e originalità: basti pensare alle varie teorizzazioni sul cinema "assoluto" o "puro". Qui si può ricordare soprattutto Karel Teige, di cui era stato pubblicato in Germania nel 1925 il saggio *Zur Aesthetik des Films*, certamente noto a Richter, che affronta con rigore la questione [47]. E sebbene le posizioni di Teige fossero piú vicine a quelle di Moholy Nagy, mentre Richter si trovava allora su posizioni teoriche ancora confuse e i suoi pochi scritti sul cinema non offrivano materiale sufficiente per una proficua discussione sull'argomento, è indubbio che il discorso sul cinema astratto si stava

[46] Basti citare Béla Balázs, che scrisse: «Nel disegno animato le forme significano qualche cosa. Hanno un'affinità e questo è il loro senso. Ma il pittore svedese Viking Eggeling ha, nel 1917, inventato il film astratto [questo errore è stato ripetuto, come si è visto, da alcuni storici seguenti]. Movimento di forme che non assomigliano a nessuna cosa, ma che sono forme pure, astratte, che hanno senso e significato unicamente ed eslusivamente come tali. Ma hanno forse esse davvero un senso e un significato? Eggeling ha fatto scuola tra i pedanti delle teorie dell'arte. E furono dei film nei quali si muovono solo linee e superfici e il variare delle *forme lineari* determina il *ritmo plastico*. Si potrebbero considerare come ornati in movimento. Ma l'essenziale dell'ornato è proprio quello di essere utilizzato, di abbellire o di caratterizzare qualche cosa» (cfr. B. BALAZS, «Der Geist des Films», Halle Verlag Knapp, 1930; trad. ital. di U. Barbaro: «Estetica del film», Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1954, p. 127). Nella successiva rielaborazione e modificazione di questo libro, uscita nel 1949 col titolo «Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst», Wien, 1949, Globus Verlag, trad. ital. di G. e F. Di Giammatteo: «Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova», Torino, Einaudi, 1952), Balázs ha ampliato il suo discorso in questi termini: «Lo "stile puro" ha inaridito il cinema. Piú ci si sforzava di inseguire il fantasma del cinema cinematografico, piú il film perdeva di vitalità, allo stesso modo che la logica spinta alle estreme conseguenze copre di assurdità tutte le cose umane. Un pittore svedese, Viking Eggeling, scoprí il film astratto nel 1917. Si trattava di forme e di figure astratte: cerchi, cubi, cilindri, spirali, parallele, ecc. Si susseguivano e si sovrapponevano, senza piú rappresentare alcun oggetto reale né assomigliare ad alcun elemento naturale. Esistevano in sé e per sé: non avevano altro significato – se pure un significato avevano – che il proprio. Dinanzi a noi non apparivano le forme della vita, ma la vita delle forme in libertà: la danza, il ritmo delle linee, delle superfici e dei cubi, in un movimento esclusivamente ornamentale. Questi movimenti, che di preferenza si definivano musica visiva, erano facilmente assimilabili ai ritmi musicali. Le leggi della realtà non potevano nulla contro di essi i cerchi e i quadrati che si muovono sul ritmo della musica hanno un'esistenza indipendente. Si tratta di una creazione esclusiva del regista, il quale può organizzare a suo piacimento la danza delle linee. La grande facilità di dominarle e soprattutto le soluzioni estremamente precise e inconfutabili cui si può giungere, bastano di per sé a mettere in dubbio la fondatezza artistica di questi movimenti formali» (pp. 212-213 dell'ed. ital.).
[47] Cfr. K. TEIGE, *Zur Aesthetik des Films*, in «Das Kunstblatt», a. IX, n. 332, 1925. E' la traduzione del saggio *K estetice Filmu*, in «Pásmo» Brno, a. I, n. 7-8, 1924.

avviando su un terreno piú fertile. E lo stesso Teige, in un ampio saggio di estetica cinematografica, uscito nel 1929 (il medesimo anno del libro di Richter), scriverà: «I pittori moderni che al film dedicarono il proprio lavoro formularono il loro problema di una nuova arte cinematografica circa in questi termini: il film è un ritmo luminoso, talvolta un ritmo coloristicamente luminoso, un'immagine vivente, una composizione spazio-temporale; è un complesso di luci e di linee, geometricamente organizzate in un movimento ritmico, in una figurazione integrale». E piú oltre: «I film pittorici astratti, quali furono creati da Eggeling e dai suoi successori (Hans Richter, Werner Graeff, Baranov-Rossiné, M. Jauen, M. Sezenka e altri), hanno un enorme significato perché accentuano l'aspetto ottico del film. Le loro composizioni dinamiche sono l'abbicí della cinematografia, un lavoro sperimentale estetico che investiga le leggi elementari dell'immagine dinamica spazio-temporale. Queste partiture filmiche sono importanti anzitutto come dimostrazioni degli elementi filmici elementari, che dovevano indicare e in parte hanno indicato; sono giochi dinamici dei rapporti luminosi e delle proporzioni delle intensità luminose, organizzazioni dell'armonia figurativa e dell'equilibrio nel movimento e nel tempo. Questi film sono anche gli unici del tutto esenti dall'aneddotica e dalla letterarietà: sono giochi di quadrati, di rettangoli, di spirali, giochi di luci e di colori nello spazio e nel tempo, fughe di chiaroscuri, variazioni di temi geometrici, che operano soltanto con un insieme di qualità ottiche e dinamiche» [48].

Rhythmus 21 di Richter è un concreto esempio di questa direzione di ricerca espressiva, che sarà sviluppata dallo stesso Richter nei successivi *Rhythmus 23* e *Rhythmus 25* (a quanto pare, colorato a mano e purtroppo andato perduto); ma vi è una maggiore consapevolezza strutturale, se non ancora pienamente "cinematografica". L'esperimento richteriano si svolge, come si è detto, tanto all'interno della composizione dell'inquadratura quanto all'esterno, sul piano del montaggio, e questa interrelazione di diversi elementi strutturali pone le basi per un superamento non tanto e non solo della pittura virtualmente cinetica dei rotoli, ma anche e soprattutto dello stesso cinema astratto, inteso come tale dalla maggior parte dei pittori-cineasti e bene individuato da Teige nel testo sopra riportato [49].

[48] Cfr. K. TEIGE, *K estetice filmu*, in «Studio», Praha, a. I, n. 6-10, 1929, ora ripubblicato, insieme alla maggior parte degli altri scritti cinematografici di Teige, nel volume «Karel Teige a film» a cura di P. s.l. [Praha], Filmový ústav, 1966, pp. 162-163.
[49] Piú oltre Teige scrive: «... Il film, in quanto è arte ottica e lavora con le immagini, è per sua natura necessariamente piú vicino alla pittura; è un'arte che pensa per immagini, immagini che non descrivono e non dipingono nulla, che sono solo realtà formali dotate di

Non è possibile in questa sede analizzare particolamente la composizione di *Rhythmus 21* e di *Rhythmus 23* e metterne in luce la struttura formale, nei molteplici rapporti che si vengono a stabilire fra il rettangolo dello schermo e le superficie quadrangolari che vi si muovono all'interno. Tale analisi è già stata in parte condotta dal Lawder con risultati interessanti, che dovrebbero essere ripresi e approfonditi alla moviola [50]. Essa si basa essenzialmente e prende le mosse da quanto lo stesso Richter scrisse a proposito di questa sua prima esperienza cinematografica: «Nel quadrato avevo una forma semplice che stabiliva per la propria natura un "rapporto" col quadrato dello schermo. Feci spuntare e scomparire, saltare e scivolare i miei quadrati di carta con un tempo ben controllato secondo un ritmo stabilito» [51]; e da questa premessa è possibile individuare i caratteri peculiari d'un film (ma anche *Rhythmus 23* si muove nella medesima direzione, utilizzando elementi diversi ricavati sia da *Rhythmus 21* sia, pare, dall'incompiuto *Präludium*), che è un saggio eccellente di dinamizzazione della forma pittorica, o, come ha scritto Lawder, contiene «perfect examples of Neo-Plasticism in motion» [52]. Si tratta, come è evidente, di un cinema ancora in gran parte strumentale, cioè come mezzo tecnico per riprodurre il movimento di forme statiche (di qui l'uso indispensabile della tecnica dell'animazione). Si ricordi d'altronde che gli interessi di Richter erano essenzialmente pittorici, in quegli anni, né pare egli abbia manifestato allora particolari attenzioni verso la fotografia e il cinema in quanto tale, nonostante l'amicizia e la collaborazione con Werner Graeff, che alla fotografia e al cinema era invece vivamente interessato (per tacere dei "fotogrammi" di Man Ray, di Lisitskij, di Moholy-Nagy, o dei "fotomontaggi" di Hausmann, di Grosz, di Heartfield, tutti artisti che egli frequentò assiduamente e di cui conobbe gli esperimenti). In altre parole, come appare dai

forza cinetica propria. Come la pittura astratta, cosí anche il cinema astratto, naturalmente, non ha potuto diventare finora un'arte popolare (...) Le riviste illustrate, che riproducono immagini di tutto il mondo e innumerevoli aspetti fotogenici di tutte le cose, e soprattutto fotografie aeree, ci arricchiscono di nuove impressioni ottiche. Quanto piú l'aeroplano sarà usato come mezzo di comunicazione, tanto piú si generalizzerà la nuova cultura visiva: la visione plastico-prospettica a una velocità record. Quindi anche il film astratto, cioè l'immagine in movimento. Tutto ciò che vi è di piú, non va. E' il primo tentativo di abbandonare ogni forma epica e aneddotica, di creare composizioni cinematografiche solo con proiezioni luminose e cromatiche, geometricamente organizzate» (cfr. K. TEIGE, *K estetice filmu*, in «Karel Teige a film» cit., p. 163).

[50] Cfr. S.D. LAWDER, «The Cubist Cinema» cit., pp. 49-52. Del tutto insufficiente invece, e non corrispondente al titolo del lavoro, l'analisi condotta da Armando Brissoni nel suo saggio «Indagine strutturale sul linguaggio cinematografico dei Ritmi 21, 23, 25 e Filmstudio 1926 di Hans Richter», Liviana, Padova, 1968.

[51] Cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* cit., pp. 305-306.

[52] Cfr. S.D. LAWDER, «The Cubist Cinema» cit., p. 52, dove si può anche leggere: «Thus, in his first film, Richter created a work in which the content was essentially rhythm, the formal vocabulary was elemental geometry, the structural principle was the counterpoint of contrasting opposites, and in which space and time became interdipendent».

◀ Hans Richter: *Fuge aus einem absoluten Film* (1927)

suoi primi film astratti, la preoccupazione fondamentale di Richter fu quella di creare quella "lingua universale" (piú o meno confusamente intesa) che tanto i rotoli (che egli continuò a realizzare) quanto i film astratti (cioè costruiti su forme e ritmi non "naturali") dovevano e potevano evidenziare.
Fu soltanto a partire dal 1925 (l'anno della citata "Film-Matinee" all'UFA Palast di Berlino) che egli cominciò a considerare il cinema nelle sue ampie possibilità di reinterpretazione dinamico-visiva della realtà fenomenica, attraverso l'uso sistematico della fotografia e del montaggio. Non si dimentichi che in quella eccezionale rassegna del "film assoluto" furono anche presentati *Ballet mécanique* di Fernand Léger e Dudley Murphy (col titolo *Images mobiles*) e *Entr'acte* di Francis Picabia e René Clair, cioè due film costruiti su immagini "fotografiche" e su tecniche di montaggio molto elaborate. E l'influenza di queste opere, che si ponevano al di fuori dei confini tradizionali del cinema astratto, è direttamente riscontrabile sia nell'impostazione dell'ultimo numero della rivista di Richter, dedicato interamente al cinema, sia nel libro di Kurtz (certamente non estraneo alle indicazioni e ai suggerimenti dello stesso Richter), usciti ambedue nel 1926 [53]. Si può anzi sostenere che il film di Léger, e per certi aspetti anche *Entr'acte*, «aprí gli occhi di Richter sulle possibilità dell'uso della cinecamera per estrarre immagini dall'attualità fisica del mondo reale, immagini che potevano anche essere usate come una specie di contrappunto semi-rappresentativo di immagini astratte di forma simile» [54], ma va tuttavia tenuto presente che, a differenza di Léger, che era attratto dalla «crudité de l'objet en lui-même», Richter rimase sempre affascinato dalle possibilità ritmiche e cinetiche del film, dalla facoltà di trasformare, attraverso il movimento, oggetti qualsiasi in segni d'un discorso visivo dinamico.
Il primo risultato di questa profonda trasformazione non soltanto di temi e di tecniche, ma anche e soprattutto di concezioni estetiche e di intenti espressivi, fu *Filmstudie* (1926), che non è solo un «sogno fondato sul ritmo» di significato sconosciuto, come lo definí lo stesso Richter [55], ma un primo interessantissimo saggio di cinema

[53] Si ricordi che nel n. 5-6 di «G. Zeitschrift für elementare Gestaltung» si legge, tra l'altro: «Per la prima volta il film assoluto vi apre gli occhi, ciò che la cinecamera è, può e vuole!»; e che nel capitolo del libro di Kurtz, significativamente intitolato *Absolute Kunst*, un'analisi attenta è dedicata proprio a *Ballet mécanique* e a *Entr'acte*.
[54] Cfr. S.D. LAWDER, «The Cubist Cinema» cit., p. 171. Lo stesso Richter riconobbe indirettamente questa influenza, quando scrisse: «Se, prima di questa Mostra del film internazionale d'avanguardia, ci sentivamo più o meno un "avanti" senza nessuna "guardia" dietro di noi, dopo non fu piú così. L'esistenza di *Entr'acte* e di *Ballet mécanique* (forse c'erano altri film, ma non li ricordo) dimostrarono che appartenevamo a qualcosa di veramente esistente». (cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* cit., p. 308).
[55] Cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* cit., pp. 309-310: «Nel 1926, con qualche consiglio di quando in quando dell'operatore Endrejat e con l'aiuto di mia

"materico", in cui immagini fotografiche, elementi astratti, sovrimpressioni, giochi di luce in positivo e in negativo compongono un quadro semovente di grande suggestione. Il ritmo non è più esterno, né la cinecamera solo un mezzo di riproduzione del movimento, ma il primo nasce dell'intrinseco rapporto delle immagini e dalle loro trasformazioni lungo il tracciato d'un montaggio rigoroso, la seconda interviene direttamente nella creazione stessa dell'immagine, con l'impiego di quei trucchi ottici che costituiranno uno degli elementi caratteristici e ricorrenti del cinema di Richter.

Un discorso analogo si dovrebbe fare per i successivi *Inflation* (1927-28), su cui pesò per anni il giudizio negativo di Balázs [56], e *Vormittagsspuk* (1927-28), di cui lo stesso Balázs diede un'interpretazione parziale e filologicamente errata, che è stata accettata passivamente da altri commentatori [57]. E sul medesimo terreno di ricerche tecnico-espressive si pongono anche *Rennsymphonie* (1928-29), in cui più accentuato si fa l'intento "sinfonico", secondo i dettami delle "sinfonie visive" allora alla moda e in particolare sull'esempio delle contemporanee opere di Walter Ruttmann, e *Alles dreht sicht, alles bewegt sich* (1929), che è il primo film sonoro di Richter, con tutti i problemi relativi al rapporto immagine-suono, che saranno meglio indagati ed affrontati nelle opere del periodo americano. Sono film di ricerca, proprio in direzione di una sempre maggiore "cinematograficità" del mezzo, ma anche di "poetica" personale, nella misura in cui la sperimentazione delle tecniche filmiche si cala in una visione personale della realtà umana e sociale, anche al di fuori dei temi più direttamente legati all'attualità, come nel casi di *Inflation,* che, come dice il titolo, tratta della situazione economica gravissima della Germania di quegli anni e si presenta come un piccolo trattato visivo-dinamico di economia applicata.

moglie, realizzai *Filmstudio*, una delle prima opere "surrealiste" in cui si passava da una sequenza all'altra per associazioni e analogie. Era un sogno fondato sul ritmo. Che cosa significasse, non so. So soltanto che richiese press'a poco mezza bobina di pellicola».

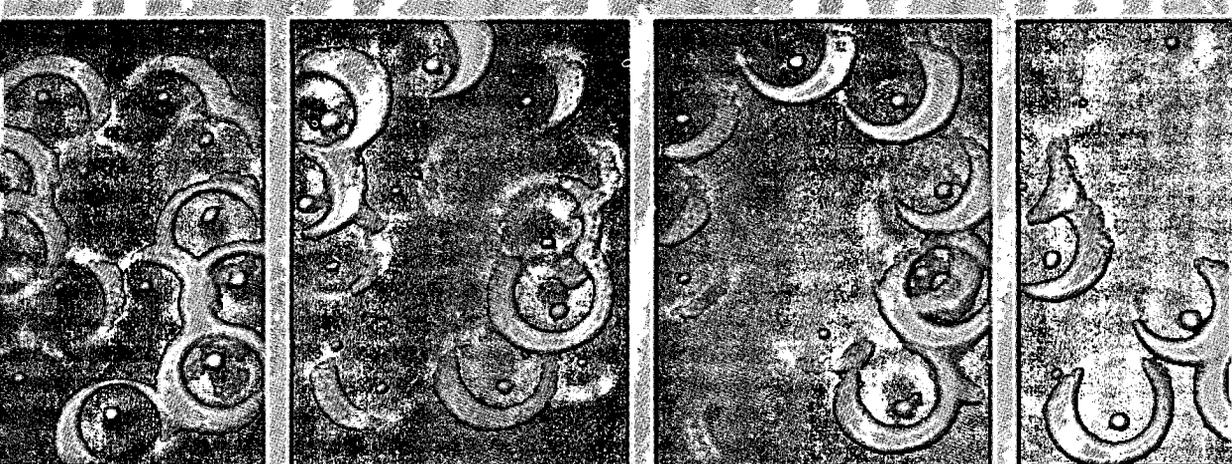
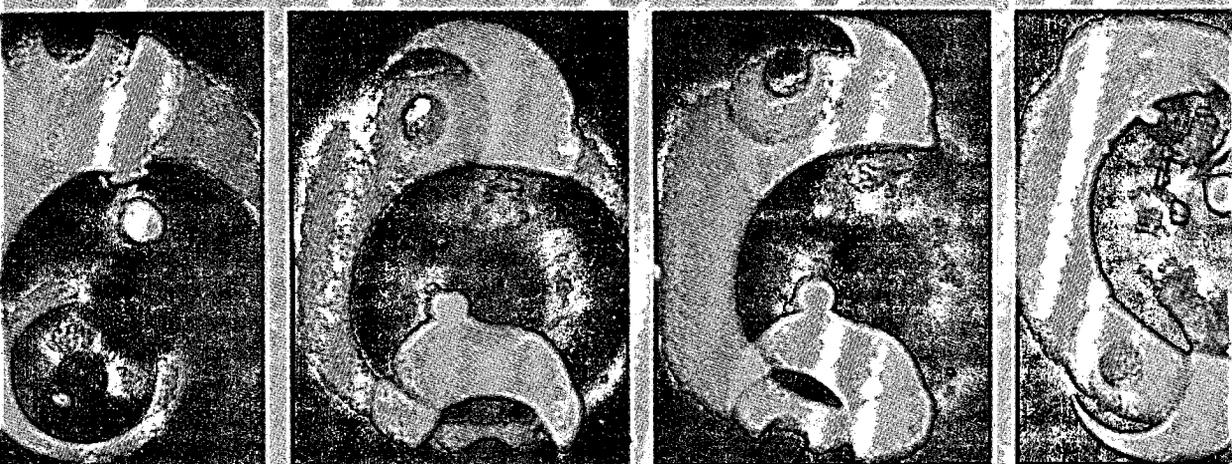
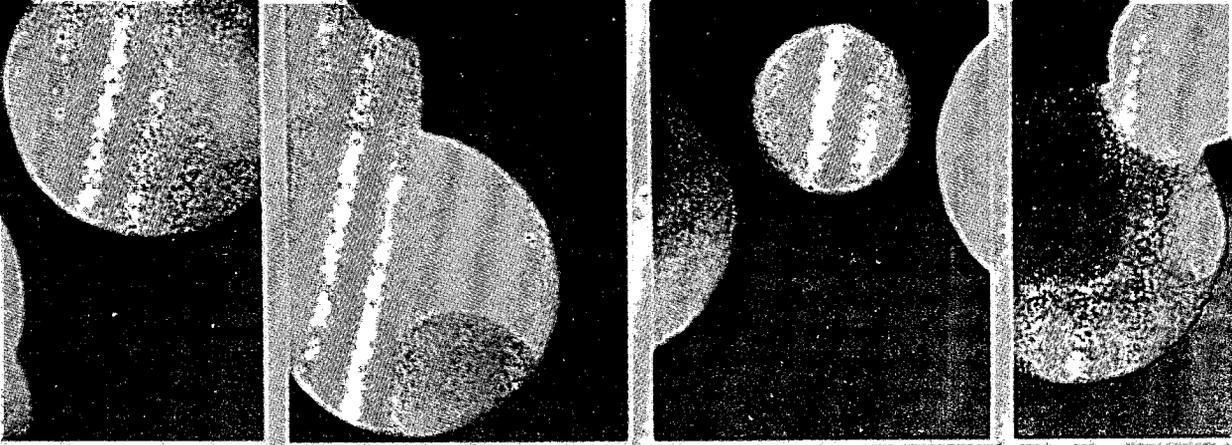
[56] Cfr.: B. BALÁZS, «Estetica del film» cit., pp. 111-112: «Hans Richter ha fatto il tentativo di rappresentare eventi come l'*Inflazione* in modo simile [al *Berlino* di Ruttmann]; come pura visione. Una specie di sogno, una specie di visioni: pacchi di biglietti di banca, negozi vuoti, volti emaciati e affamati, sguardi folli, tumulti in borsa, champagne, suicidi, denaro, denaro, denaro. Nessun succedersi di avvenimenti, nessuna scena recitata. Non racconto, ma visione. E non visione interiore: ma impressioni e associazioni. Film assoluto».

[57] Cfr. B. BALÁZS, «Estetica del film» cit., p. 122: «*Fantasma antimeridiano* ha chiamato Hans Richter il suo grottesco ottico. Quando a sei uomini [in realtà sono quattro] volano via i cappelli e sciamano nell'aria, come uno stormo di uccelli e non si lasciano prendere, quando quei sei signori, avvicinandosi in punta di piedi, scompaiono dietro il palo di un lampione come dietro un muro, quando l'aperta campagna si spalanca nel centro come una porta e la gente si stringe nel vano, tutto ciò non ha alcun senso e non vuole esprimere null'altro che la comicità del controsenso che deriva dal liberarsi dell'immagine dall'oggetto secondo le leggi proprie dell'immagine assoluta».

Senza scendere in dettagli, o anche soltanto tentare un'analisi un poco puntuale dei singoli film – impossibile in questa sede –, ci basti dire che la continua trasformazione dei dati immediati della percezione visiva e della conoscenza della realtà fenomenica, che ci pervengono attraverso l'uso tradizionale del cinema, è ottenuta per mezzo di una rigorosa rielaborazione formale del materiale fotografico, il quale, senza perdere la sua "concretezza" e la sua verosimiglianza, si carica progressivamente di altre valenze significative, prospettando nuovi possibili punti di vista per un approccio critico alla realtà descritta. I molteplici "trucchi" impiegati, seppure a volte paiono piú il frutto d'un gioco gratuito (dadaista) che non il risultato d'un serio progetto formale, costituiscono in effetti alcuni punti di forza di una radicale modificazione dell'attività percettiva, e rientrano in quella piú vasta ricerca di una nuova "visualità", che ha tenuto impegnati per parecchi anni i piú significativi artisti d'avanguardia.
Se da un lato Richter non innova sostanzialmente il linguaggio cinematografico, che a metà degli Anni 20, per opera soprattutto dei registi sovietici, ha già raggiunto un alto livello di autonomia espressiva – e alcuni di questi film, proiettati in Germania e in altri paesi dell'Europa occidentale, erano noti anche a Richter –; dall'altro egli non si ferma alla passiva applicazione di norme e regole, ma vuole indagare attentamente tutte le possibilità del mezzo, cosciente sempre piú della profonda trasformazione che il lavoro dell'artista subisce con l'uso delle nuove tecnologie, e di come queste modifichino via via i rapporti che l'uomo stabilisce con la realtà: problemi che in quegli anni affrontarono, con maggiore coscienza estetica e ideologica, altri artisti e intellettuali, da Moholy-Nagy a Walter Benjamin. Ancora molti anni dopo, egli ritornerà sulla questione, scrivendo: «Questa unione della macchina e dello spirito umano è un fenomeno nuovo nelle arti, e ha causato contrasti che creano problemi abbastanza diversi da quelli che si presentano nelle altre arti. Come forma d'arte, il cinema ha la tendenza alla libertà, all'individualismo e alla divulgazione di idee. Come tecnica le sue creazioni tendono alla produzione in serie, all'anonimato, all'utile commerciale. Soggetto a entrambe, il cinema è destinato a riflettere le caratteristiche contraddittorie di tutt'e due: lo spirito, la forma e la filosofia tanto dell'arte quanto della tecnica» [58].

Al termine di questo nuovo periodo di sperimentazione cinematografica (dal 1926 al 1929) si colloca il libro «Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen», che, come si è detto, riassume, sul piano teorico-divulgativo, il lavoro pratico svolto con la cinecame-

[58] Cfr. H. RICHTER, *Dalla pittura moderna al cinema moderno* cit., p. 3.

Hans Richter: *Filmstudie* (1926) ▶

ra. E' un primo punto di arrivo, di sistemazione, anche di pausa; ma rimane una tappa fondamentale dell'attività cinematografica di Richter, alla quale egli si rifarà in seguito, senza apportare significative integrazioni teoriche. Anche la sua produzione filmica, che – per una serie di cause di varia natura – subirà una lunga interruzione, ad eccezione di realizzazioni minori, pubblicitarie e di commissione, rimarrà sostanzialmente legata ai principi espressi in quel libro e alle esperienze precedenti. D'altronde l'avanguardia cinematografica stava volgendo al termine, per una serie di motivi che non è il caso di ricordare qui. Il primo Congresso internazionale del cinema indipendente, che si tenne al castello di La Sarraz, in Svizzera, dal 2 al 9 settembre 1929, al quale partecipò attivamente lo stesso Richter [59], non fece che segnare ufficialmente la fine di un movimento, che tentava invece, proprio allora, di costituirsi come tale, con riunioni periodiche degli aderenti, scambi di film, di esperienze, di informazioni, stesura di programmi unitari ecc. [60]. Con i primi Anni 30 anche Richter, come molti artisti e cineasti, dovette imboccare la via dell'esilio (prima metaforico, con le difficoltà incontrate nella realizzazione di *Metall,* poi reale, con l'avvento di Hitler al potere), e fu un esilio che di fatto interruppe un processo teorico e pratico che avrebbe potuto svilupparsi su un terreno più fertile di quanto già non fosse stato quello dell'avanguardia artistica degli Anni 20.

4. «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen» si apre con una prefazione, che ha il carattere di "manifesto", volutamente provocatorio, con quell'appello insistito rivolto sia allo spettatore sia al cineasta affinché da un lato modifichino il loro atteggiamento nei confronti del cinema commerciale, dall'altro combattano per un cinema migliore. Nella sua ingenuità e nella sua foga oratoria, questo testo costituisce la giusta premessa a un libro-atlante che vuole essere innanzi tutto un geniale e stimolante trattato di tecnica e di teoria cinematografiche. L'invito finale – «Voi, i nemici di oggi, dovrete essere domani gli amici del cinema. Voi siete le speranze del cinema. Ripudiate anzitutto completamente ogni concetto del cinema così come è oggi. Soprattutto non pensate al teatro e agli attori» [61] – riprende in parte la dichiarazione programmatica che

[59] Fra l'altro Richter collaborò strettamente con Ejzenštejn alla realizzazione del cortometraggio polemico-grottesco *Tempête sur la Sarraz,* insieme a Tissé, Aleksandrov e altri.
[60] Sul congresso di La Sarraz fornisce ora ampia documentazione Mario Verdone nel suo volume antologico «Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia», Roma, Officina Edizioni, 1975, pp. 363 sgg.
[61] Cfr. H. RICHTER, «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen» cit., p. 5. E' stata usata la traduzione italiana di Chiarini-Barbaro in «Problemi del film» cit., p. 107. Anche G. Aristarco nella sua antologia «L'arte del Film», Milano, Bompiani, 1950, pp. 74-82) ri-

apriva il numero speciale dedicato al cinema della rivista richteriana «G», e in parte va oltre, coinvolgendo direttamente gli spettatori e i cineasti nella battaglia per un cinema d' "autore". Non è piú questione ormai di "cinema assoluto", o di "cinema cinematografico", ma essenzialmente della sopravvivenza di una produzione autenticamente "artistica", contro le speculazioni dell'industria cinematografica, contro i condizionamenti del gusto volgare cui è sottoposto il pubblico. Occorre uscire allo scoperto, affrontare nella sua complessità i molteplici problemi del cinema, unire le forze per trasformare progressivamente le strutture stesse del cinema come spettacolo, riassumendo i precedenti sforzi sul piano artistico e produttivo (dall'avanguardia cinematografica al cinema sovietico al miglior cinema americano) e inglobandoli in un nuovo unitario fronte di lotta. Anche perché con l'introduzione su vasta scala del sonoro, e le difficoltà anche economiche che tale innovazione procurerà al cinema indipendente, la produzione cinematografica tenderà ad essere sempre piú condizionata dalle leggi dell'industria e del commercio, negando spazio all' "arte", e questa, sommersa dall'attacco massiccio d'un cinema nuovamente tornato al teatro (con i dialoghi sempre piú "ingombranti" e la forzata staticità delle sequenze), rischierà di soccombere definitivamente. Di qui la necessità di "fare il punto", partendo dall'analisi tecnico-espressiva delle varie possibilità del cinema come arte. Non per nulla la prefazione del libro si conclude con questa frase: «Noi vogliamo esaminare obbiettivamente i mezzi» [62].

Non è il caso di analizzare partitamente il libro, in cui testo e illustrazioni si integrano secondo un progetto didattico-illustrativo rigoroso e rigorosamente perseguito; anche se meriterebbe addirittura farne una traduzione italiana, essendo esso ancora in gran parte utilizzabile proprio come "manuale" introduttivo ai problemi della composizione cinematografica. E' tuttavia opportuno soffermarsi su taluni punti, soprattutto perché la conoscenza limitata a un solo capitolo che se ne ha in Italia fu causa in passato di errate interpretazioni, non successivamente corrette [63]. Né la lettura di «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen» va disgiunta, da

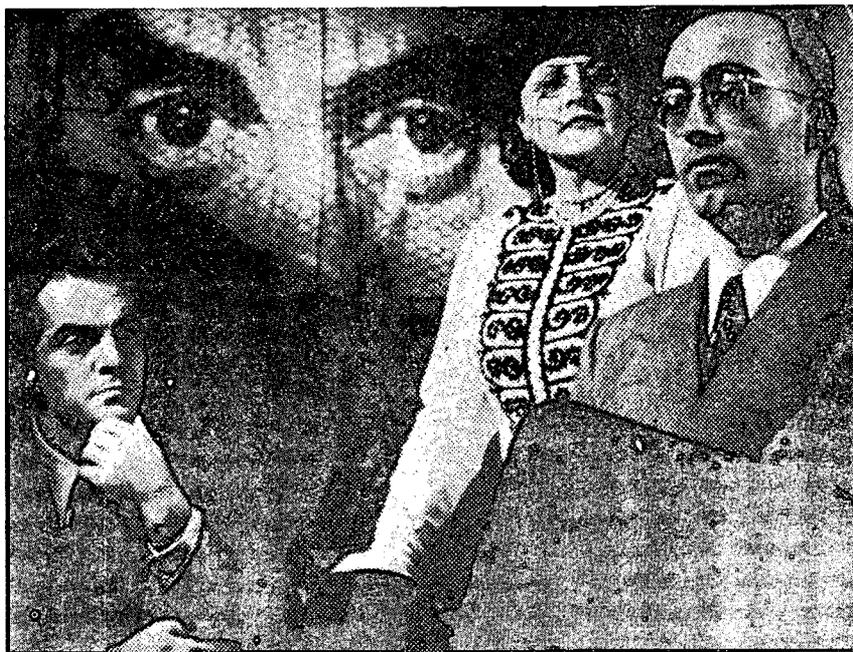
porta il testo di Richter, ma la sua traduzione, che modifica erroneamente quella di Chiarini-Barbaro, non è stata condotta sull'originale.

[62] Il testo di Richter dice: «Wir wollen die Mittel objektiv prüfen», che Chiarini-Barbaro traducono, con una certa imprecisione, «Noi esamineremo obbiettivamente i rimedi», e Aristarco «Noi vaglieremo obiettivamente i rimedi».

[63] Sia l'antologia di Chiarini-Barbaro «Problemi del film» cit., sia quella di Aristarco «L'arte del Film» cit., riportano soltanto la prefazione al libro e il capitolo *Chi scrive lo scenario?* con l'appendice al medesimo *Responsabilità* (Aristarco non tiene nemmeno disgiunti la prefazione dal testo del capitolo, creando confusione e alterando, sostanzialmente, il discorso richteriano). Sulla base della conoscenza di questa sola parte di «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen», la trattazione critica della teoria cinematografica di Richter è stata in larga misura insufficiente e spesso erronea.

un lato, dalla conoscenza dell'opera precedente di Richter (i suoi film, dal periodo astratto a quello "figurativo"), dall'altro, da alcuni suoi scritti coevi, nei quali si ribadiscono concetti che si richiamano alla precedente battaglia per il film astratto e che pongono nuovamente in luce l'esigenza d'un cinema autenticamente d'avanguardia [64].

Sin dalle prime pagine, in cui si chiarisce che «il fondamento tecnico del film è l'immagine mossa, variabile, fissata su una striscia di celluloide» [65], è messo in chiaro che il movimento cinematografico può non avere alcun rapporto con il movimento reale, semplicemente riprodotto con mezzi meccanici. Pertanto è in certo senso il cinema che "crea" il nuovo movimento delle immagini, e queste non devono necessariamente avere una relazione passiva con la realtà fenomenica. Movimenti artificiali (il disegno animato), immagini astratte, retrocessione del movimento, sovrimpressioni, contaminazioni di immagini, fotomontaggi ecc. non sono altro che alcuni degli elementi basilari d'un linguaggio che è valido in quanto totalmente affrancato dai limiti di una pura e semplice "riproducibilità" del reale. Ma se il movimento costituisce la base tecnico-estetica del cinema, esso non è il solo fattore che lo distingue dagli altri lingiaggi artistici: esiste infatti l'immagine, con tutte le possibilità di trasformazione della realtà attraverso una vasta gamma di "trucchi" ottici e meccanici, e in questo ambito l'uso della cinecamera diventa determinante non soltanto per la "scelta" dell'immagine stessa, ma anche per la sua "composizione".
Tra il movimento (naturale o artificiale) dell'oggetto e il movimento della cinecamera si colloca, come termine d'un equazione che costituisce la base del discorso filmico, il montaggio, non tanto inteso (alla russa) come essenza stessa del cinema, quanto piuttosto come elemento integratore e unificatore delle altre possibilità espressive del movimento. Il capitolo dedicato al montaggio si apre con queste parole: «Movimento e sempre movimento! L'oggetto in movimento – la cinecamera in movimento – e: movimento attraverso il montaggio. Montaggio, cioè congiungere ingegnosamente diversi pezzi di film per ottenere un effetto voluto» [66]; e gli esempi che Richter fornisce evidenziano tutti i possibili effetti che si ottengono con il montaggio, facendo anche proprio il concetto di Pudovkin che il cinema crea uno spazio "filmico" e un tempo

[64] Cfr., in particolare, H. RICHTER, *Nuovi sistemi di creazioni cinematografica*, in «Problemi», n. 41, cit., pp. 276-278 (apparso in «Die Form» nel 1929), e *L'objet en mouvement*, in «Cercle et carré», n. 3, giu. 1930, p. [10] (ora in «Cercle et carré» présenté par Michel Seuphor, Paris, ed. Belfond, 1971, pp. 133-135).
[65] Cfr. H. RICHTER, «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen» cit., p. 7.
[66] *Ibidem* p. 24.

Hans Richter: *Dreams That Money Can Buy* (1946)
a) Introduz.: *Mr. and Mrs. A*; di Hans Richter

"filmico" cioè sostanzialmente indipendenti dallo spazio e dal tempo reali. Ma egli osserva tuttavia che, se c'è una notevole differenza fra quella che chiama "riproduzione" (della realtà fenomenica) e quella che chiama "ricreazione" (della medesima realtà), cioè diretto intervento, con il montaggio, sulle immagini della realtà, che devono essere manipolate attraverso una successione arbitraria, ben maggiore è la differenza tra "riproduzione" e "ricreazione" da un lato e creazione assolutamente autonoma dall'altro. Infatti «la maggior possibilità di espressione si ha senza dubbio soltanto quando noi non siamo in alcun modo vincolati ai mezzi», cioè prescindiamo dalla tecnica riproduttiva e dai preconcetti naturalistici; cosicché «diventa dunque chiaro che anche per il cinema vale ciò che da molto tempo è valido per le altre arti: l'essere vincolati alla natura è una limitazione» [67].
In questa prospettiva, e partendo dalla considerazione che il movimento (degli oggetti, della cinecamera o per mezzo del montaggio) è l'essenza stessa del cinema come tecnica, Richter giunge a definire il "ritmo" la base estetica del cinema come arte. Egli scrive: «Il ritmo è la forma fondamentale (Grundform), lo scheletro di un film in quanto è arte» e sostiene che, se sono cosí rari gli esem-

[67] *Ibidem* p. 33.

pi di arte cinematografica, ciò deriva in buona parte dal fatto che «solo pochi registi intuiscono la necessità del ritmo, e della sua forza, della sua irresistibilità» [68]. E il ritmo può essere continuamente variato e modificato, del tutto indipendentemente dal ritmo "naturale" della realtà fenomenica, anzi in chiaro contrasto con esso, servendosi non soltanto degli abituali mezzi cinematografici (montaggio, dissolvenze ecc.), ma anche di nuove soluzioni espressive, come la "ripresa multipla" (mehrfache Wiederholung) [69], la ripetizione a intervalli, il contrappunto visivo. In conclusione «il ritmo nel film non significa nient'altro che la successione dei movimenti chiaramente regolata dal punto di vista artistico»; esso «determina ogni forma di espressione cinematografica, ogni mezzo artistico all'interno del film, e non soltanto la lunghezza dei pezzi di montaggio» [70]. Di qui la necessaria collaborazione dell'operatore-montatore col regista, e, piú in generale, l'indispensabile collaborazione di tutti per la realizzazione di un'arte che non può non essere collettiva, perché «non ci si può affidare al caso» e perché il cinema è sí «un lavoro meraviglioso, ma anche difficile». Di qui pure la necessità di sottomettere il ritmo al soggetto del film, nella misura in cui vi è un tema, dato che l'azione (Handlung) «deve essere una componente essenziale del film».
E' a questo punto della trattazione che si inserisce il capitolo citato su *Chi scrive lo scenario?*, parte integrante ma non predominante del libro, considerato appunto come integrazione di quanto detto nelle pagine precedenti ed esemplificazione "letteraria" di contro alle esemplificazioni "figurative" che costellano tutto il volume) dei concetti relativi alla composizione del film, piuttosto che come elemento centrale del discorso teorico, quale invece è stato spesso considerato. Richter analizza i caratteri dello scenario cinematografico in rapporto al romanzo e al teatro, per metterne in rilievo le differenze e sottolineare la peculiarità di un testo che ha da essere scritto solo in funzione filmica, tenendo presente proprio quell'aspetto ritmico della composizione cinematografica che per lui rimane l'asse estetico dell'arte film. Ed è in questa prospettiva che acquista un particolare valore, di ricapitolazione del discorso precedente e di ulteriore sottolineatura concettuale, la chiusa del capitolo che suona cosí: «In verità l'invenzione deriva direttamente dal ritmo, poiché il ritmo non è un qualche cosa da poter essere ag-

[68] *Ibidem* p. 34.
[69] *Ibidem* p. 40. Significativamente Richter riproduce la famosa sequenza della donna con un sacco in spalla che sale una scala, ripetuta numerose volte nel *Ballet mécanique* di Léger, probabilmente il primo esempio di "iterazione" cinematografica. Sul significato che di questa sequenza diede lo stesso Léger nello scritto *Autour du Ballet mécanique*, cfr. F. LEGER, «Fonctions de la peinture», Paris, 1965, pp. 164-167.
[70] *Ibidem* p. 42.

giunto, ma è la base stessa della poesia del film; è l'elemento su cui anzitutto si basa la sua efficacia» [71].

La posizione ideologica di Richter si fa piú chiara nel corso stesso del libro quando, una volta trattati i problemi tecnici ed espressivi, si affrontano quelli educativi e sociali. Nel sottolineare la funzione sociale del cinema e la sua propria missione di "liberazione" dell'uomo dall'ignoranza, dai condizionamenti politici e ideologici, dalla paũra, egli invita gli autori a trattare nuovi temi, in modi e forme nuove, perché il film «dovrebbe in ogni caso rendere gli uomini piú liberi, piú forti, piú saggi, non piú stupidi»; pertanto «i compiti di una nuova generazione di autori cinematografici consistono nel-

[71] *Ibidem* p. 47 (Chiarini-Barbaro cit., p. 113).

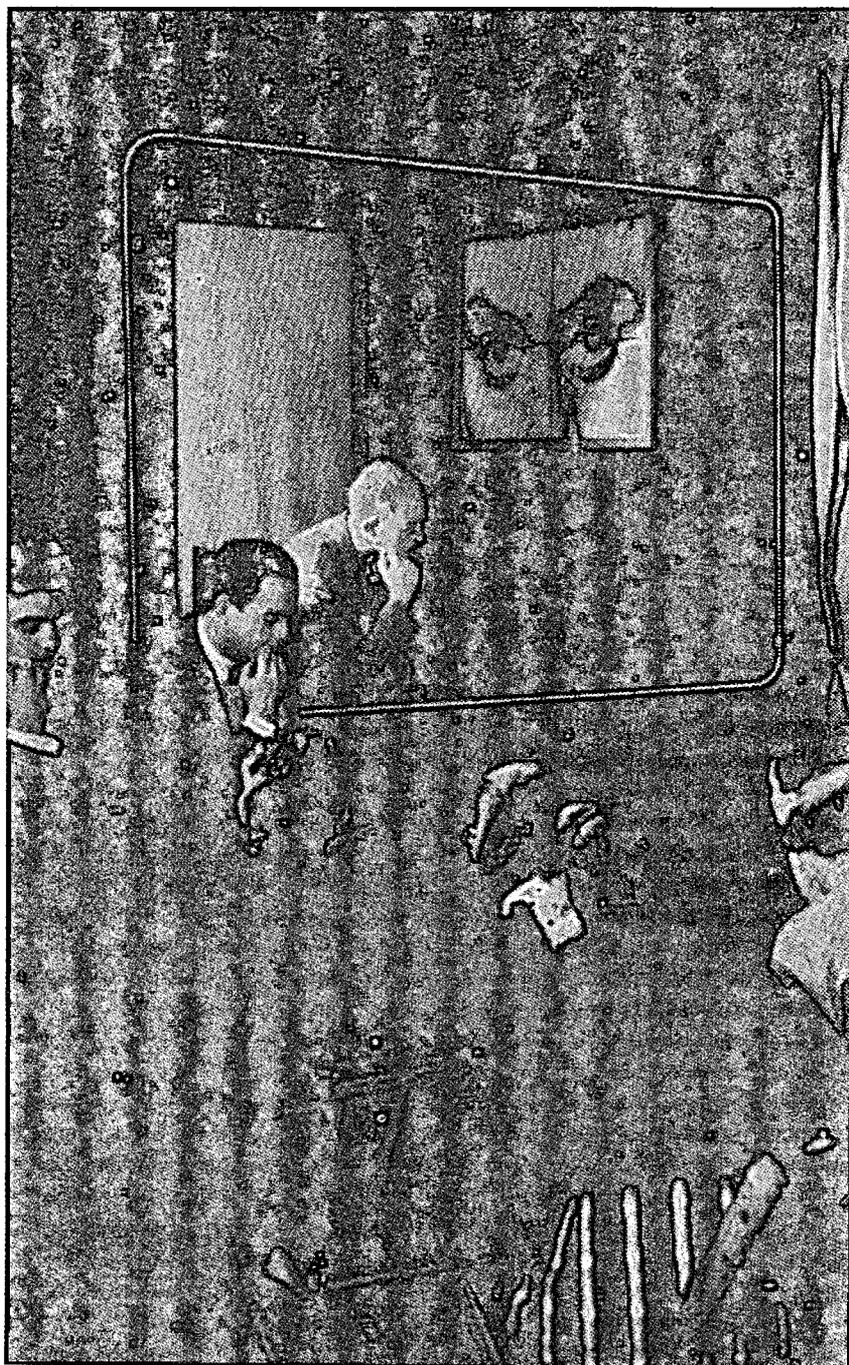
b) Primo sogno: *Desire,* da Max Ernst (Max Ernst, Julien Levy, Jo Maison)

l'utilizzare il film per la liberazione spirituale dell'uomo e l'edificazione di un mondo razionale» [72]. In particolare occorre arricchire immediatamente il mondo sensibile dell'uomo, senza tuttavia «deformare la vita», attraverso la trattazione di temi umani e sociali, validi, in modi e forme che possono essere realistiche, fantastiche, grottesche, istruttive. E' insomma un invito alla "concretezza" e all'impegno politico, che risente dell'influenza non soltanto di Balázs, di Pudovkin, del cinema sovietico, ma anche di artisti come Moholy-Nagy, il cui discorso sul cinema non molto differisce, in questa prospettiva "umanitaria" e socialista, da quello di Richter. In questa "umanizzazione" del discorso cinematografico, affidato in prevalenza ma non esclusivamente ai lungometraggi narrativi, non può essere trascurato il problema dell'attore, che Richter risolve in larga misura facendo propria la teoria di Pudovkin. Anche l'attore, come il regista o l'operatore, «deve studiare i mezzi adatti che permettono un accrescimento dell'espressione delle sensazioni elementari», senza limitarsi alla pura «imitazione» o «riproduzione» della realtà [73]. L'importante è creare nuovi modelli di recitazione adatti allo specifico mezzo cinematografico, quindi sostanzialmente antiteatrali, secondo il nuovo ritmo delle immagini creato dal film, perché «si deve anche notare che per principio, nel film, non si tratta della riproduzione di una qualsiasi rappresentazione (sia pure la migliore), ma di una espressione, il cui significato è definito unicamente dalla sua posizione nel ritmo generale del film». Pertanto «il valore dell'attore nel film è relativamente non maggiore di un qualsiasi altro oggetto attivo nel film, se contribuisce solo all'accrescimento d'espressione del film» [74].
Ma se, attraverso il cinema narrativo, documentaristico, drammatico, è possibile contribuire alla liberazione spirituale dell'uomo, una volta che i mezzi specifici del film siano impiegati razionalmente e metodicamente, è tuttavia nel principio dell'«associazione» filmica che Richter vede la possibilità di creare una vera poesia cinematografica: «associazione» che si ottiene principalmente col montaggio, il quale ha da essere «rigorosamente organizzato», per non cadere in grossolani errori, con effetti logici e psicologici sul pubblico certamente deleteri. «Grazie alla produzione di associazioni il regista – scrive Richter – può accrescere l'azione dalla *particolarità* al *tipico*» [75], ma è nell'ambito delle forme astratte che «il mezzo dell'associazione può diventare pura magía, che muta le cose fino al loro nocciolo per assegnare loro nuovi valori, dar loro nuovi contenuti, che non hanno mai posseduto. Nelle associazioni si

[72] *Ibidem* p. 53.
[73] *Ibidem* p. 55.
[74] *Ibidem* p. 57.
[75] *Ibidem* p. 79 (i corsivi sono dell'A).

c) Secondo sogno: *The Girl with the Prefabricated Heart*, da Fernand Léger

hanno elementi di un linguaggio di immagini: strumento della poesia filmica» [76].
Cosí si giunge a quella che Richter chiama la «Filmpoesie», alla quale dedica il capitolo conclusivo della trattazione tecnico-estetica che precede le considerazioni finali del libro, rivolte soprattutto alla situazione dell'industria cinematografica, alle possibilità di condurre una battaglia per un cinema migliore, alla presentazione di un programma d'azione e alle questioni relative all'avvento del cinema sonoro (da Richter considerato positivamente, per le nuove potenzialità insite nel mezzo, che tuttavia va usato con grande perizia). E' indubbio che il "cinema di poesia" rimane il perno di tutta la teorizzazione richteriana, e ad esso egli dedica i suoi sforzi principali, sulla linea della sua precedente esperienza cinematografica, che viene ampiamente utilizzata nelle numerose illustrazioni del libro. «I mezzi del film – egli scrive – trovano la loro piú libera espressione nella poesia filmica, dove non si aspira nemmeno a un'apparenza di fedeltà. Dove non ha piú valore "dare un'immagine la piú fedele alla natura di un fenomeno osservato", bensí creare fenomeni sconosciuti. E' qui che si trova il confine tra film a soggetto (Spielfilm) e poesia filmica (Filmpoesie)» [77]. Piú che altrove, è nel film poetico che il ritmo acquista la sua vera fondamentale importanza estetica, perché «nella poesia filmica il ritmo è la chiara struttura capace di imprimersi nel contenuto vero e proprio del film» [78]. Una rielaborazione del concetto di "ritmo filmico" che, già ampiamente trattato nelle pag. precedenti del libro e negli scritti sparsi, rimane il cardine della teoria cinematografica di Richter, l'elemento catalizzatore delle varie parti della composizione filmica.
In uno scritto del 1929 egli sottolinea, ancora una volta, che «non è soltanto il movimento naturale che dà alle cose la loro espressione, ma quello artistico, quello ordinato ritmicamente, in cui il salire e il cadere, l'avanzare e l'indietreggiare sono fasi di un processo artistico» [79] e in uno scritto del 1938 sottolinea che «il movimento deve essere ancora spogliato di ogni naturalismo, cioè deve essere ancora scoperto *in sé*» e aggiunge: «Se parlo qui di movimento, prendo come un dato una cosa che in realtà è sconosciuta, talmente sconosciuta che non vi si scorge nemmeno alcun problema. Si considera in genere il movimento come il compimento naturale automatico-meccanico nel tempo d'una qualsiasi attività, la funzione naturale d'un oggetto naturale, come, ad esempio, un uomo che corre, un uccello che vola. In natura correre e volare sono regolati dalle leggi della natura. Nel film correre e volare sono

[76] *Ibidem* p. 89.
[77] *Ibidem* p. 90.
[78] *Ibidem* p. 93.
[79] Cfr. H. RICHTER, *Nuovi sistemi di creazione cinematografica* cit., p. 278.

d) Terzo sogno: *Ruth, Roses and Revolvers*, da Man Ray

regolati dalle leggi del film (...) In effetti non è il movimento *naturale* che, nel film, dà alle cose la loro espressione, ma piuttosto il movimento *artificiale*, cioè il movimento-in-sé ordinato ritmicamente con tutte le sue possibilità di gradazione e digradazione, di rallentamento e accelerazione, di ravvicinamento delle cose fra loro e di allontanamento ecc.» [80]. Il discorso sul movimento, sul montaggio, sul ritmo è strettamente collegato con quello sull'inquadratura, in particolare sulla luce come elemento determinante per la definizione "cinematografica" degli oggetti. Rifacendosi al *Ballet mécanique* di Léger e alle novità formali in esso contenute, Richter scrive: «L'oggetto, prima decorazione morta, si trasforma con Léger in essenza di vita filmica. Ma anche l'oggetto è ancora entità a sé, finché egli lo riproduce (riprende cinematograficamente) è ancora sempre una cosa morta. Resta fatto letterario, afilmico, finché non viene risolto come forma di luce, finché non viene sollevato dalla sfera del mero naturalistico, della riproduzione mediante la formazione fotografica. A questo punto è indifferente se si tratta di un uomo, di un singolo oggetto o soltanto di un riflesso di luce. Nel cinema tutto ciò che non è stato plasmato dalla luce è morto (...) Riuscire a dominare il gioco della luce è una delle esigenze primarie del cinema» [81].
Insomma il cinema è un fatto essenzialmente "visivo", dominato dalle leggi del ritmo, costruito con la luce. Tutti i problemi relativi alla sua utilizzazione sociale e politica non possono prescindere da questi caratteri peculiari del mezzo, altrimenti si rimane sul piano della semplice "riproduzione" della realtà fenomenica e non si giunge alla "produzione" di senso. Occorre un'analisi puntuale e rigorosa della tecnica cinematografica e un chiaro progetto formale, bisogna rifuggire dagli allettamenti della "letteratura" e del "teatro", nell'ambito dei quali è nato e si è sviluppato il cinema commerciale, che rischia di distruggere il cinema autentico. In questa direzione di ricerca, di superamento dei limiti della tradizione filmica, il cinema astratto rimane la fonte primaria di sperimentazione e di concreti risultati artistici. Questa fede nel cinema astratto, ancora nel 1930, è ribadita di Richter nei seguenti termini: «Personalmente sono dell'avviso che il film astratto sia dotato di possibilità straordinarie: 1) perché esso conferisce alla volontà artistica un'espressione unica, liberata da tutte le associazioni e dal caso; 2) perché nel "segno" astratto antinaturalistico noi possediamo una forma di linguaggio che è il piú elevato mezzo d'espressione dell'arte» [82].

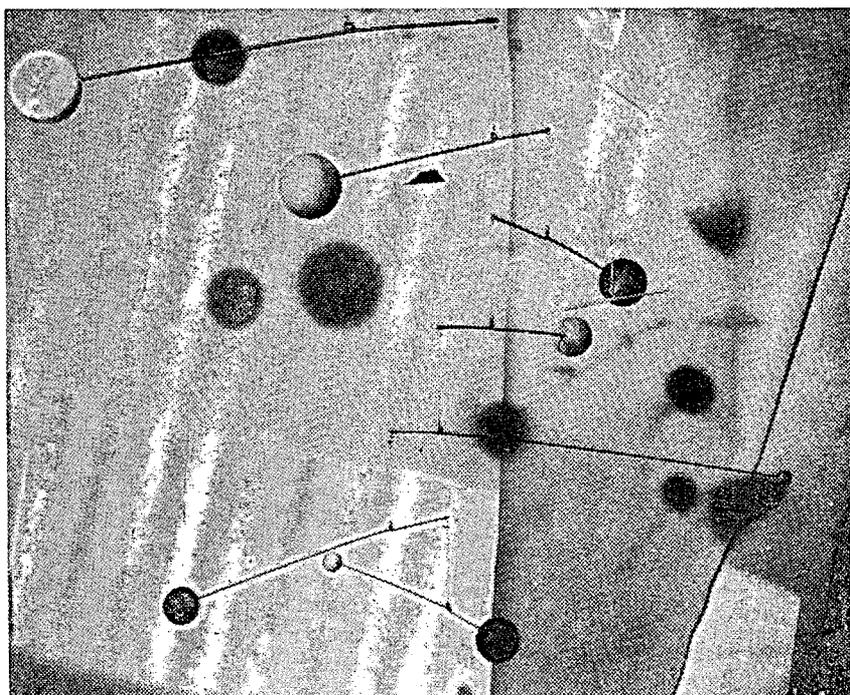
[80] Cfr. H. Richter, *L'objet en mouvement* cit., p. [10]. I corsivi sono dell'A.
[81] Cfr. H. RICHTER, *Nuovi sistemi di creazione cinematografica* cit., p. 277. L'esplicito richiamo, in questo saggio e in «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen», al film di Léger testimonia ulteriormente l'indubbia influenza che su Richter esercitò l'opera straordinaria del pittore francese, cui già si è fatto cenno.
[82] Cfr. H. RICHTER, *L'objet en mouvement* cit. p. [10].

5. La professione di fede nel cinema astratto, che nel testo dell'articolo citato del 1930 parrebbe assoluta e sostanzialmente in contrasto sia col libro del 1929 sia con i film realizzati a partire da *Filmstudie*, va tuttavia considerata nell'ambito del concetto piú ampio di "astrazione". Non soltanto ovviamente i quadrati e i rettangoli, le linee e le spirali, i cubi e i cerchi – che costituivano gli elementi formali dei primi film "astratti", anche di quelli di Richter –, sono i "segni" d'un nuovo linguaggio artistico, ma anche tutte le immagini semoventi che non riproducono passivamente la realtà fenomenica ma ne "astraggono" alcuni elementi particolarmente validi per stabilire nuovi rapporti col reale, fuori dagli schemi dell'usuale percezione degli oggetti.
Molti anni dopo Richter tornerà su questi problemi ed aprirà un suo interessante saggio sull'arte del film con queste parole: «Il principale problema estetico del cinema, che è stato inventato per la riproduzione (del movimento), è paradossalmente quello di superare la riproduzione. In altre parole la questione è la seguente: fino a quel punto la cinecamera (il film, il colore, il suono ecc.) è perfezionata e impiegata per riprodurre (qualsiasi oggetto che appare davanti all'obiettivo) o per produrre (sensazioni che non sono possibili con qualunque altro mezzo artistico)? La domanda non è affatto puramente tecnica o meccanica. La libertà tecnica della cinecamera è intimamente connessa con problemi psicologici, sociali, economici ed estetici. Essi hanno tutti una funzione nel decidere a quale uso tecnico sia destinata e quanto possa esserne affrancata. Prima che questa questione fondamentale, con le sue molteplici implicazioni, sia sufficientemente chiarita, è impossibile parlare del film come d'una forma d'arte indipendente, addirittura come d'una forma d'arte, per quante siano le sue promesse» [83]. Il passaggio dalla "riproduzione" alla "produzione" è la tappa obbligata per giungere all'"astrazione", cioè alla peculiarità d'un linguaggio che non ha nulla da spartire, e non deve comunque spartirlo, con gli altri linguaggi artistici.
Cosí, se il cinema "assoluto", nel significato usuale del termine coniato dall'avanguardia cinematografica storica, può essere ed è sostanzialmente privilegiato da Richter in quanto linguaggio assolutamente "puro", il cinema documentaristico, ad esempio, può avere altrettanta dignità artistica, per la medesima facoltà che ha la cinecamera di astrarre dalla passiva riproduzione della realtà fenomenica gli elementi significativi, in una totale libertà di scelta. «Con il documentario – scrive Richter – il film torna ai suoi fondamenti. Qui esso ha una solida base estetica, nel libero uso della natura, compreso l'uomo, come materiale grezzo. Attraverso la selezione,

[83] Cfr. H. RICHTER, *The Film as an Original Art Form* cit., p. 19.

e) Quarto sogno: *Discs and Nudes Descending a Staircase*, da Marcel Duchamp

l'eliminazione e il coordinamento di elementi naturali, si sviluppa una forma filmica che è originale e non limitata dalla tradizione teatrale o letteraria» [84]. E' ancora e sempre il discorso sul totale affrancamento del cinema dai condizionamenti del teatro e del romanzo, ma è un discorso che tiene conto dello sviluppo che la produzione cinematografica, anche d'avanguardia, ha avuto negli Anni 30 e 40, e si basa anche sulla stessa attività registica di Richter, impegnato per molti anni a realizzare documentari e film pubblicitari, prima di riaccostarsi all' "avanguardia" con *Dreams That Money Can Buy*, che fu realizzato fra il 1944 e il 1947.
Il problema del cinema documentario si pone pertanto per Richter già negli anni del suo apprendistato cinematografico, dopo gli esperimenti dei *Ritmi.* Documentaristico è per molti apsetti *Inflation*, e cosí si dica di *Rennsymphonie* sulle corse dei cavalli e il loro pubblico, di *Alles dreht sich, alles bewegt sich* sul carnevale di Berlino, del pubblicitario *Zweigroschenzauber* (1929) realizzato per conto della «Kölnische Illustrierte Zeitung», e soprattutto dei film seguenti, in cui l'intento didascalico o genericamente docu-

[84] *Ibidem*, p. 21. Questi concetti sono ripresi integralmente e formulati quasi con le medesime parole nel saggio *Dalla pittura moderna al cinema moderno* cit.

f) Quinto sogno: *Ballet*, da Alexander Calder

mentaristico è piú scoperto. Né va sottaciuta l'influenza, in quegli anni, del cinema documentaristico di Dziga Vertov, di Walter Ruttmann, di László Moholy-Nagy e, piú in generale, del cinema sovietico e delle implicazioni sociali e politiche, oltreché estetiche, che tale cinema sviluppò: influenza che determinò un allargamento tematico e una piú articolata struttura formale nell'opera cinematografica di Richter.
Anche i problemi tecnico-estetici che l'uso del sonoro introdusse modificarono il suo lavoro di cineasta, ormai molto lontano dagli anni del suo apprendistato. Rimase tuttavia sempre presente la necessità primaria d'un cinema essenzialmente "visivo", in cui l'immagine non può essere puramente "riproduttiva", anzi deve essere in primo luogo un "segno". Di qui il largo uso che Richter fece di ogni tipo di trucchi ottici e di montaggio, perseguendo ostinatamente un progetto alquanto rigoroso di film "integrale". In altre parole, il discorso didascalico, informativo, pubblicitario, politico, sociale doveva sempre nascere e svilupparsi dalle immagini non piattamente naturalistiche e dal montaggio non escusivamente narrativo: erano proprio immagini (truccate, deformate, inconsuete ecc.) e montaggio (ad incastro, ripetitivo, sinfonico ecc.) a costituire il tessuto connettivo d'una sintassi visivo-dinamica entro la qua-

le poteva articolarsi un discorso critico o esplicativo sul reale.
Nel film pubblicitario per la «Kölnische Illustrierte Zeitung» il tema si sviluppa sinfonicamente attraverso una serie di elementi formali tratti dall'usuale materiale impiegato in un giornale illustrato (notizie, foto, servizi, titoli ecc.): il risultato (come già in *Inflation*) è al tempo stesso stimolante e coinvolgente. Ciò vale in larga misura per i film prodotti dalla Philips, come *Europa Radio* (1931), *Hallo Everybody* (1933), *From Lighting to Television* (1936), in cui il discorso pubblicitario si articola in immagini e suoni contrappuntati secondo una sorta di partitura ottico-musicale che integra il messaggio promozionale nella forma estetica. Analoghi risultati furono raggiunti in altri brevi film pubblicitari realizzati da Richter in quel periodo per diverse ditte e su diversi temi merceologici.
Non molto diversa è la struttura dei documentari realizzati negli anni 30 – ad esclusione probabilmente di *Metall*, che doveva essere un film metà documentaristico metà di finzione sullo sciopero degli operai a Henningsdorf e la violenta reazione dei nazisti, il cui potere stava allora avanzando incontrastato: un film interpretato dagli stessi operai e da attori sovietici, che rimase interrotto, pare, dopo che erano state girate un paio di bobine. *Neues Leben* (1930), realizzato per conto dello Schweizer Werkbound, è un documentario sulla nuova architettura, specialmente svizzera, e si avvale di immagini statiche, di stampe, di piani e prospetti, inseriti nel montaggio delle inquadrature dinamiche come elementi costitutivi della narrazione filmica. *Die Eroberung des Himmels* (1938) è un prodigioso spettacolo di evoluzioni aeronautiche, sorretto dalla musica di Darius Milhaud, in cui l'elemento documentaristico si stempera in un disegno formale estremamente elaborato e suggestivo. Quanto a *Eine Kleine Welt im Dunkeln* (1938), un documentario scientifico sulla vita delle farfalle notturne; a *Die Entstehung der Farbe* (1938), girato metà in bianco e nero metà a colori, che tratta della formazione del colore attraverso le varie trasformazioni chimiche; a *Die Börse als Markt* (1939), una specie di storia economica dell'umanità, dalle primitive forme di scambio alla moderna borsa valori, non privo di implicazioni politiche e sociali, sono tutti film di difficile consultazione, seppure ancora esistano, sui quali si hanno solo notizie, fornite probabilmente dallo stesso Richter [85]. Ciò vale anche per un cortometraggio comico, *Hans im*

[85] H.G. Weinberg, la cui filmografia richteriana è dovuta certamente a dati e notizie trasmessigli dallo stesso Richter, scrive ad esempio a proposito di *Die Börse als Markt* da lui citato col titolo inglese *Stock Exchange as Market*: «2 1/2 reels, a condensed history of different market forms from primitive times to to-day; an "essay-film" which emphasized the economic and social reasons for the changing market forms; here, stills of paintings, old prints, engravings, and other historical documents were used as an integral part of the film as "arguments"» (cfr. H.G. WEINBERG, *An Index to the Creative Work of Hans Richter* cit., p. [5].

Glück (1938), interpretato da Emil Hegetschweiler e Alfred Rasser, che potrebbe essere alquanto interessante conoscere, anche in rapporto al progetto non realizzato del film sulle avventure del Barone di Münchhausen, al quale doveva collaborare Georges Méliès, e a quello di una versione moderna del *Candide* di Voltaire, fortemente satirica [86].

L'attività cinematografica di Richter, a quanto è dato sapere, si svolse pertanto, anche durante gli Anni 30, lungo le linee direttrici d'una teoria del cinema che affondava le sue radici nell'esperienza artistica ed estetica dei primi Anni 20. Si trattava ancora una volta di utilizzare i mezzi propri del cinema in funzione del tutto autonoma, il che non doveva tuttavia significare il rifiuto dell'impegno ideologico o politico, ovvero la negazione della "narratività". E se quest'ultima era già stata affrontata e trattata esaurientemente nel libro «Filmgegner von heute-Filmfreunde von morgen», l'impegno politico e ideologico costituiva, come abbiamo visto, il sottofondo – piú o meno esplicito o coerente – di non pochi interventi di Ri-

[86] Sulla collaborazione fra Richter e Méliès l'unica fonte è ancora una volta Richter che scrive: «Quando incontrai Méliès nel 1937, gli proposi di lavorare insieme per realizzare una satira da me scritta sul famoso barone di Münchhausen, un tema che Méliès aveva trattato quarant'anni prima; ma egli morí nel febbraio del 1938, prima che il film potesse essere realizzato (cfr. H. RICHTER, *Dalla pittura moderna al cinema moderno* cit. p. 8). In realtà Méliès morì il 21 gennaio 1938 e il suo film sul barone di Münchhausen è del 1911. H.G. Weinberg scrive in proposito: «The great liar, Münchhausen, was to serve Richter with a scenario less biting in its satire than *Candide*. George Méliès, than living in Orly, France, agreed to collaborate with Richter and to design the sets. (20 years earlier Méliès had made a short "Münchhausen" film). Méliès died suddenly in 1938 and the projet was put off». Secondo Weinberg, Richter preparò un paio d'anni dopo un film sul medesimo argomento, anch'esso rimasto allo stadio di progetto: «Richter again started work on his Münchhausen satire about the outrageous liar whose lies, nevertheless, are understatements of what is happening in the world to-day. Shrewdly envisaged as a "screen" behind which things could be said that could not otherwise be said. Jacques Prévert, Jacques Brunius and Maurice Henry, scenarists. Jean Renoir recommended the film to his compary for distribution and a contract for three million francs was signed in Paris, where casting began. Preparation for sets began in Muenchenstein. The war ended the project. Three years later Richter learned that the Nazis had begun the production of a Münchhausen film in Germany» (cfr. H.G. WEINBERG, *An Index to the Creative Work of Hans Richter* cit., p. [5]. Nell'accurata e completa filmografia di Jacques Prévert, stabilita da Gérard Guillot, il film su Münchhausen è cosí indicato: «1939: *Le baron de Crac.* RE: Jean Renoir. SC: Hans Richter. ADAPT et DIAL: Jacques Prévert, J.-B. Brunius et Maurice Henry. La mobilitation *interrompt* les travaux de mise en forme du scénario et des dialogues (cfr. G. GUILLOT, «Les Prévert», ed. Seghers, Paris, 1966, p. 181). Quanto al progetto d'un film tratto dal *Candide* di Voltaire, cosí ne parla Weinberg: «A modernized version of Voltaire's famous satire. Scenario by Richter. Against the onrushing tide of barbarism in Europe, Candide's optimism becomes less excusable than ever. The problem of the model husband and citizen, Candide, is to keep the world where it stands, however it stands. He, therefore, accepts nationalism (or "national socialism" or anything you want to call it) even when in its wake comes fascism, persecution and, as the last work in progress, cannibalism, wereby the "superior" race the "inferior" races, eats and the "better" half of the "superior" race the "worse" half. Thus, all social and economic problems are solved. Originally written as a novelette, later expanded into a film scenario. No studio or producer would tough it – naturally» (cfr. H.G. WEINBERG, *An Index* cit. p. [4]).

chter nel dibattito sull'arte d'avanguardia e sulla sua funzione sociale. Ancora nel 1929, a conclusione del suo articolo sui nuovi sistemi di creazione cinematografica, dopo aver accennato alla situazione della Russia sovietica dove l'impegno politico degli artisti d'avanguardia «porta le forze creative alla realizzazione di lavori concreti nei quali esse possono sviluppare e usare la propria arte», Richter scriveva: «Nella nostra società priva di unitarietà l'industria (orientata secondi i principi economici) e l'avanguardia (orientata secondo fini artistici) sono ancora estranee l'una all'altra. La soluzione di questa contrapposizione è una questione piú legata allo sviluppo sociale che a quello artistico. La fusione di cinema di consumo e di cinema d'arte in cinema avviene con estrema lentezza, ma si compirà egualmente» [87]
Questa posizione, se si vuole ingenua e idealistica, nient'affatto politica, comune d'altronde a molti artisti d'avanguardia europei, è alla base dei numerosi progetti non realizzati che arricchiscono la filmografia richteriana degli Anni 30: tentativi coraggiosi di "fonde-

[87] Cfr. H. RICHTER, *Nuovi sistemi di creazione cinematografica* cit., p. 278.

g) Sesto sogno: *Circus*; da Alexander Calder

re" il cinema di consumo con il cinema d'arte, il cui fallimento va imputato in pari misura all' "ingenuità" di Richter e dei suoi amici e all'estrema difficoltà di sviluppare un discorso di tal genere all'interno di una struttura industriale e commerciale profondamente ancorata alle leggi del profitto in una società di capitalismo avanzato. Un'industria cinematografica restía a ogni forma di autentico rinnovamento, alla quale si era già rivolto nei primi Anni 30, con altrettanta ingenuità, László Moholy-Nagy, anch'egli convinto della necessità d'un superamento della dicotomia arte-industria e, nel caso specifico, della opportunità – proprio per la sopravvivenza del cinema come arte e della stessa industria cinematografica – di inserire le ricerche dell'avanguardia nella struttura produttiva del cinema di consumo [88].

L'esperienza americana costituità per Richter una ulteriore confer-

[88] Cfr. L. MOHOLY-NAGY, *An Open Letter,* in «Sight and Sound», vol. III, n. 10, 1932, dove si possono leggere, fra l'altro, queste proposizioni: «Tutta l'industria del film è in pericolo. Questo è dimostrato dalla sua crescente incapacità di ottenere sani introiti finanziari (...) La radice del male sta nell'esclusione del "creatore" sperimentale, del regista libero e indipendente (...) Un gruppo di pionieri costituisce, dunque, una necessità non solo arti-

h) Settimo sogno: *Narcissus*, da Hans Richter

ma dell'utopia del suo progetto integrativo. Dopo i film pubblicitari girati in Europa, i documentari di commissione, i primi esperimenti di film esplicitamente politico-informativi (i cosiddetti «Film Essays») rimasti allo stadio di progetti – da *The Monroe Doctrine* a *The Four Freedoms*, sulla politica del presidente Roosevelt; da *The Role of Women in America* a *The Occident*, sulla discriminazione razziale [89] –, e il tentativo fallito di far realizzare a Hollywood il suo scenario sul barone di Münchhausen, egli compone quello strano mosaico retrospettivo dell'avanguardia storica che è il film *Dreams That Money Can Buy*, girato totalmente al di fuori dell'industria cinematografica, con nessuna possibilità di operare quella "integrazione" fra cinema d'arte e cinema di consumo che era stata uno dei presupposti della sua attività cinematografica nel ventennio precedente. E' un ritorno esplicito alle ricerche tecnico-espressive degli Anni 20, al dadaismo e al surrealismo, ed è anche una proposta – almeno nelle intenzioni – di "cinema alternativo" con la medesima funzione di rottura e di scandalo che quelle ricerche avevano avuto allora, in un clima culturale e in una situazione sociale e politica ben differenti da quelli degli Stati Uniti, verso la fine e all'indomani della seconda guerra mondiale.
Come è noto, *Dreams That Money Can Buy* è composto di sette episodi, nell'ordine: *Desire* di Max Ernst, *The Girl with Prefabricated Heart* di Fernand Léger, *Ruth, Roses and Revolvers* di Man Ray, *Color Records and Nudes Descending a Staircase* di Marcel Duchamp, *A Ballet in the Universe* di Alexander Calder, *Circus* di Calder, *Narcissus* di Hans Richter, sotto la direzione dello stesso Richter, secondo quanto appare sul prospetto pubblicitario del film [90]. Si tratta, come si può ben comprendere, di un inventario

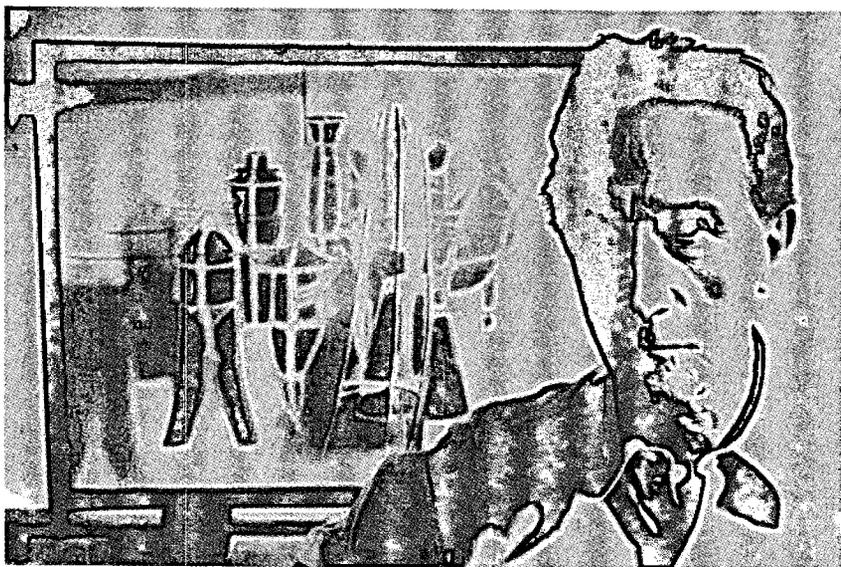
stica ma anche economica. Tutte le barriere contro il lavoro d'avanguardia devono essere rimosse. L'artista cinematografico indipendente deve essere incoraggiato sia sul piano privato sia sul piano pubblico» (ora anche, in trad. ital., nel mio «László Moholy-Nagy: pittura, fotografia, film» cit., pp. 122-126).

[89] I dati sono ricavati dalla filmografia richteriana stabilita da Weinberg. *The Monroe Doctrine* fu progettato in collaborazione con Kenneth White. *The Accident*, prodotto dall'American-Jewis Committee su scenario di Richter, in collaborazione con Siegfried Kracauer, sarebbe stato realizzato come "test film" e «designed to test audience-reaction after its showing, via questionnaires, etc.» Weinberg cita anche il progetto di *Story of the Unicorn* (New York, 1945), di cui scrive: «A one-reel scenario for the Metropolitan Museum of Art in New York, in collaboration with Susanne Hare. A lyrical film-essay on the legendary unicorn, mytical animal of love. People believed in the existence of the unicorn up to as late as the 19th century» (cfr. H.G. WEINBERG, *An Index to the Creative Work of Hans Richter* cit., p. [6].

[91] Vi si legge: «Ideato, scritto, prodotto e diretto da Hans Richter su idee di Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Hans Richter» (ciclostilato distribuito da Richter in occasione della presentazione del suo film in Italia). Questo testo dice inoltre: «Le visioni viste "nell'occhio interiore" di queste sette persone sono realizzate da Hans Richter valendosi di idee, disegni, oggetti di sei artisti moderni suoi amici; e sono intese come delle "compensazioni" al mondo esterno", elencando nell'ordine gli episodi di Ernst, di Léger, di Man Ray, di Duchamp, i due di Calder e quello finale di Richter, ciascuno con un commento esplicativo.

dei temi, delle forme, degli stili che alcuni dei piú noti artisti dell'avanguardia storica trattarono nelle loro opere. Il significato sta tuttavia nella "riproposta" di questi temi, forme e stili a molti anni di distanza, in un diverso contesto storico; e in questa prospettiva il film può assumere, come di fatto assunse, un'importanza non trascurabile, almeno in rapporto alla storia seguente del cinema d'avanguardia americano e alla sua diffusione internazionale negli Anni 60. Ciò vale in parte per il seguente *8 x 8*, realizzato oltre dieci anni dopo, anche se esso appare piú come un omaggio all'avanguardia che come proposta "rivoluzionaria", ormai in larga misura anacronistica, seppure non priva di stimoli nuovi e di concrete soluzioni innovative nella forma e nella tecnica [91].
Ancor piú "museografico" può sembrare *Dadascope*, iniziato nel 1956, che vuol essere una testimonianza e una documentazione sul dadaismo quarant'anni dopo, con la partecipazione diretta o indiretta di maggiori rappresentanti di quel movimento (da Arp a Duchamp, da Huelsenbeck a Tanguy ecc.) e certamente "storici" sono i film antologici *Thirty Years of Experiment* (1951) e *40 Years Experiment* (1961), che comprendono, il primo, i principali film richteriani degli Anni 20 unitamente alla *Diagonal Symphonie* di Eggeling, a *Opus 4* di Ruttmann e a un epilogo sul lavoro di composizione di *Dreams That Money Can Buy*, il secondo alcuni dei medesimi film degli Anni 20, il film di Eggeling e tre episodi tratti rispettivamente da *Dreams*, da *8 x 8* e da *Dadascope*.
Richter sta diventando, a modo suo, lo storico dell'avanguardia cinematografica e non solo di essa [92]. I suoi scritti come i suoi film assumono un valore di testimonianza e un significato documenta-

[91] In un opuscolo illustrativo ciclostilato, di presentazione del film in Italia, è detto: «*8 x 8. Una sonata di scacchi per film.* Otto improvvisazioni, con prologo ed epilogo, sul gioco degli scacchi; film a colori di 98 minuti, i cui protagonisti non sono attori: poeti, pittori, compositori, architetti e belle donne. Ogni sequenza ha il suo titolo particolare e un legame speciale con gli scacchi. Prodotto, scritto, diretto e progettato da Hans Richter». Collaborarono, tra gli altri, Hans Arp, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Richard Huelsenbeck, Alexander Calder, Max Ernst, Dorothea Tanning, Jean Cocteau (che «ha scritto, diretto e interpretato» il 7° movimento *La pedina fa dama*). Sul film e sulle soluzioni tecniche adottate si legga: H. RICHTER, *Eight Free Improvisations on the Game of Chess*, in «Film Culture», n. 1, 1955, pp. 36-38 (trad. ital.: *8 x 8*, in «Cinema nuovo», a. VI, n. 113, sett. 1957, pp. 118-119); H. RICHTER, *8 x 8*, in «Film Culture», n. 5-6, 1955, pp. 17-19, che pubblica una sequenza del film.
[92] I principali scritti di Richter, dopo la seconda guerrra mondiale, sono di carattere "storico", a partire dal saggio *A History of the Avantgarde* cit., che costituisce la parte piú consistente di un volume antologico, «Art in Cinema», evidentemente influenzato dallo stesso Richter, che raccoglie atti e documenti di un «symposium on the avantgarde film» organizzato dal San Francisco Museum of Art nel 1946. Questo testo richteriano è stato piú volte ripreso, con aggiunte e modifiche, dall'autore in altre pubblicazioni cinematografiche. Rientra in questo suo discorso sulle origini e la storia dell'avanguardia cinematografica la polemica con Bragaglia citata. Anche il libro «Dada. Arte e antiarte» cit. ed altri scritti sull'arte e i movimenti artistici d'avanguardia sono testi piú di storiografia che di testimonianza autobiografica, o almeno tali vogliono essere, nonostante l'impronta decisamente personale della trattazione.

rio; ma vanno naturalmente letti e visti con una certa precauzione e cautela critica. Senza entrare nel merito delle singole opere, e prescindendo da ogni giudizio valutativo – che richiederebbe maggior spazio e piú approfondita analisi –, non v'è dubbio che egli voglia in certo senso rivendicare a se stesso, ai suoi amici e collaboratori, una sorta di "primogenitura", riconducendo tutti gli sviluppi successivi del cinema sperimentale alle premesse teoriche e alle realizzazioni dei primi Anni 20. Non si spiegherebbero altrimenti i film antologici, che vogliono essere e sono un "monumento" alla propria attività artistica e sperimentale, una documentazione, non sempre del tutto attendibile, di parecchi decenni di pratica filmica. E in questa luce retrospettiva assumono un particolare significato estetico e "metodologico" anche i film narrativi e spettacolari, soprattutto *Dreams That Money Can Buy* e *8 x 8*, veri e propri modelli contenutistici e formali di cinema d'avanguardia: riscoperta e riaffermazione di valori elaborati dai vari movimenti artistici (non solo ovviamente cinematografici) dell'avanguardia storica, con tutti i problemi teorici ad essi relativi.
E' un approdo che, se da un lato testimonia la vitalità d'un autore sempre alla ricerca di nuovi stimoli per la sua arte e l'approfondimento dei suoi mezzi espressivi, dall'altro conferma la sostanziale conclusione d'una esperienza estetica, culturale, artistica, sociale, legata a un momento storico definitivamente concluso. Si è accennato all'influenza che Richter ha avuto sullo sviluppo del cinema sperimentale americano del dopoguerra; ma essa è stata essen-

Hans Richter: *Dadascope* (1961-62; Marcel Duchamp)

zialmente una influenza "storica" o, se si vuole, anche "promozionale", nella misura in cui ha stimolato nuove iniziative produttive e nuovi interessi estetici e culturali. Non è stata tuttavia una influenza realmente propulsiva e determinante, se non nei limiti di quei rimandi, appunto "storici", alla produzione dell'avanguardia europea degli Anni 20, che il suo cinema suggeriva o esplicitamente imponeva. In questa prospettiva la sua opera multiforme, vivace, anche provocatrice, alquanto intensa negli Stati Unititi e altrove, non è ovviamente passata invano; ma difficilmente si troverebbero in essa quei fermenti di autentica "novità" e quelle esigenze di "politicità" che pure erano stati alcuni dei presupposti ideologici della battaglia artistica che Richter e i suoi amici e colleghi condussero sui diversi fronti della cultura "impegnata" nel periodo che seguí la Rivoluzione d'Ottobre (con tutte le conseguenze politiche e sociali, anche nell'Europa occidentale, che ne scaturirono).
Rimane naturalmente aperto, almeno in parte, il problema di una corretta interpretazione dell'attività cinematografica di Richter intesa nella sua globalità (scritti e film) e in stretto rapporto con la sua piú vasta e onnicomprensiva produzione artistica e letteraria. Qui si è voluto semplicemente focalizzare alcuni punti, sul piano filologico e su quello interpretativo, che sono parsi tra i piú importanti e significativi per un approccio documentato ad un gruppo di film e di scritti, che non possono essere semplicisticamente confusi con la piú generale produzione dell'avanguardia cinematografica (teorica e pratica) ma vanno studiati nella loro individualità e peculiarità. In seguito si potrà giungere a sintesi significative ed esaurienti o ad una serie di analisi particolari, soprattutto di carattere teorico e metodologico, che sono appena agli inizi [93]. In altre parole, il cinema di Hans Richter, nonostante la ricca bibliografia esistente, è ancora da studiare a fondo, proprio perché non può essere liquidato con giudizi sommari soltanto perché appartenente a una avanguardia su cui sono stati espressi, in passato, giudizi negativi autorevoli. La ricerca critica comincia ora.

[93] Tra i contributi piú interessanti, seppure parziali perché cronologicamente limitati e relativi soltanto ad alcuni degli elementi caratteristici del cinema richteriano, è da segnalare il saggio citato di Giusi Rapisarda, *La macchina e le cose: note sul cinema d'avanguardia da Eggeling a Moholy-Nagy*.

«La faccia naturalmente democratica di Gary Cooper...» (*For Whom the Bell Tolls* di Sam Wood, 1943)

SCARLETT E ALTRO: LE STAGIONI DI UN NOSTRO AMORE

Maurizio De Benedictis

Il ripescaggio di tre film come *Via col vento*, *Per chi suona la campana* e *Duello al sole* spinge a qualche considerazione che li assuma nel clima maturato in piú di un trentennio (ma per *Via col vento* scoccano gli "anta" già il prossimo anno), in cui il cinema americano ha avuto il tempo di andare a picco e di risorgere come l'unica vera araba fenice di un secolo, dal punto di vista della categoria "spettacolo", pieno di farfalle giornaliere e di uccelletti dal volo corto e magari segnalati per indomite aquile. Cadute o ridimensionate, anzi, le reti e le panie che ne tacciavano ogni reincarnazione da estroso, quand'anche, fascinatorio o ipnotico piumaggio agitato davanti alla manipolazione – cosí da spingere sempre piú lo spettatore nella cecità del proprio amore e del proprio inebetito e gongolante assenso al dominio –, il cinema americano di ieri, pure nei suoi esiti meno scintillanti, dichiara ormai un doppiofondo poroso, non piú appiattibile alla misura di una vecchia critica ideologica, moralistica – anch'essa del resto rinascente dalle proprie ceneri in una pluralità di visuali intenzionate, tra molti pericoli ma giustamente, a compromettersi nell'odore, nel tatto, nei sensi degli oggetti in esame, in cui si riconosce una parte di sé non piú, o comunque certo non totalitariamente, alienabile nello spazio infetto della falsa coscienza.
Approfittare, per l'appunto, di un ripescaggio, tentato (sulla scia dell'ennesima, ciclica riedizione di *Via col vento*) per trasfondere in un mercato macilento qualcosa dell'ossigeno un tempo circolato

nell'immaginazione appagata e pagante del pubblico, può essere utile anche per bilanciare l'entusiasmo strabordante che una critica colpevolizzata deve a tutti i costi far mostra di provare – come una giovinetta che ha scoperto la liberazione al contrario, nel senso di rifarsi la verginità dell'infanzia e la gioia della relativa fatuità – per prodotti come le due fantascemenze piovute sul disatro dell'esercizio cinematografico italiano a preparare la strada a un definitivo rimpiazzo da parte di chi, in un settore alla deriva come questo, almeno ci sa fare, cioè ha la "forza" (come, senza piú mezze misure, la si chiama in uno di questi due prodotti).
I tre film rilanciati, pur nella "casualità" del loro raggrupparsi, disegnano in una mappa significativa un'archeologia di temi e moventi destinati a deflagrare nella "Hollywood renaissance", tra un'ondata e l'altra delle speculazioni miliardarie. In *Per chi suona la campana* la maschera tormentata e nevrotica di Gary Cooper espone a crudo il malessere successivamente passato nell'ironica codificazione degli antidivi degli anni sessanta e settanta. *Duello al sole* fonde in un crogiuolo molto insolito per il momento in cui uscí – e oggi reso comune dagli autori "critici" – la nascita dell'America moderna e il ribollente intrico di odio e amore, di ferocia e di teneri slanci, maturato dalla passione di due perdenti, esclusi e sacrificati da quella nascita. *Via col vento*, infine, cioè il pezzo piú rilevante – praticamente riuscito nelle sale a colpo sicuro, in una nuova versione sonora –, propone con un vigore che ancora stupisce la vicenda di un fresco e coraggioso caratteraccio femminile – una donna davvero, se le parole hanno un senso al di là del richiamo sonoro e mnemonico, "tutta sola". Solitudine tutta leggibile, a volerlo, nella ricerca del "ruolo", tra i poli dell'identità e dell'autodistruzione, da parte di un'attrice sensibilissima come Vivien Leigh, in uno spazio attraversato da micidiali pulsioni maschili che si raccoglievano al segno produttivo di "denaro e potere".
Forse anche da questo pacchetto di film – messo insieme, con l'imprevedibilità delle buste omaggio a piú pezzi, da un vecchio e colorato emporio – ci si può districare nelle radici di un presente fatto di crisi dell'immagine filmica e dei suoi sistemi di vendita: di crisi generale nella gestione dell'emporio – devastante, nelle sue filiali periferiche – e nella coscienza e nei comportamenti complessivi di una clientela stordita, che, come Scarlett O'Hara, rimanda tutto a un oscuro "domani".

Per chi suona la campana è, oggi, soprattutto Gary Cooper – un attore che risponde con credenziali istintivamente "democratiche" all'accusa che si poteva muovere al film, quando uscí e dopo, di aver trasformato il contesto della guerra civile spagnola in un orizzonte incendiato dalle tipologie esotiche ("Messico" e affini)

istituite da Hollywood. Infatti, i volti debitamente affumicati di Pedro, Pilar e compagni sono scossi dai sentimenti sanguigni dei primitivi come li vedevano allora in quell'angolo molto indicativo d'America. Pilar, incrocio tra una pasionaria montanara e una "madre" pudovkiniana, si atteggia sui picchi, nella sua palandrana nera, come un corvaccio inarcato e gracchiante, gli occhi dilatati oltre il visibile (sul futuro, cosí, letto – e non detto – nella mano di Robert Jordan). Pablo si riempie il bicchiere dal bacile comune e incolla quasi sulla cinepresa i suoi fradici e arrovesciati labbroni rosso-viscere, sui quali fa scivolare la lingua biforcuta di ex coraggioso combattente e di attuale codardo, proprietario di qualche cavallo della banda, monarca di una quiete avvinazzata che vuole ormai escludere la guerra e le incursioni di quei fascisti che la missione di Robert – far saltare un ponte – richiamerebbe invasati di rappresaglia sui suoi monti. Anche gli altri personaggi sono intagliati nel legno di totemiche serie espressive – ombre cromaticamente aguzze di un Siqueiros da magione californiana. La passione, la moderazione, l'arguzia, l'ingenuità sono grumi di colore, di vecchia brillantezza technicolor – rispolverata dalla ristampa –, che non si incrociano in impasti sfumati da minute dinamiche interpersonali, di gruppi etnico-politici, e se ne stanno in un rapporto che invece si campisce dalla loro dura esteriorità, dal loro previsto polarizzarsi nel campo, appunto, di una smascherata hollywoodianità.

Robert, nel romanzo di Hemingway, desidera Maria. Gli sembra quasi un sogno: «Forse è uno di quei sogni che si hanno: quando una donna che hai visto al cinema viene di notte nel tuo letto ed è tanto bella e compiacente». Ripensa alle attrici "ospiti" del suo letto, prima delle battaglie: la Harlow, la Garbo che «nelle sue braccia era stata bella, cara e bella come tanto tempo prima con John Gilbert». Le fantasie di partner del combattente democratico sono le carte scoperte (dallo scrittore) del suo sogno di adolescente: l'austera e disperata lotta per una società di uguali, la notte all'addiaccio con le armi vicino, non escludono – nel sacco a pelo sopra gli aghi di pino – l'invisibile contatto con i capelli della Garbo (anche Brecht, nell'esilio americano, se n'era un po' innamorato: nominandola, nei «Diari di lavoro», distendeva leggermente le pieghe agli angoli della bocca). Nel vecchio mondo, azzannato dal fascismo, Maria esiste – si può toccare.
Ma, piano, Maria è Ingrid Bergman, cioè un'altra svedese da incantamenti – e Robert stesso, come il rospetto delle favole, a furia di toccare le stelle nel sacco, è diventato Gary Cooper, che la Garbo e la Harlow le bacia per contratto. E anche Hemingway è un divo – gli occhi socchiusi, per il fumo del sigaro, su guerre civili,

cacce al pescecane, parties popolati da altri uomini con sigaro e, magari, con attrice bionda al braccio. L'incantamento si salda all'incantamento – la società dello spettacolo muove gli astri della sua volta sulle teste magnetizzate da Robert, che si addormenta immaginando una diva svedese sotto i riflessi argentati della notte spagnola (il motto della M.G.M. non suonava forse: «Piú stelle di quante ce ne sono in cielo»?). Gary Cooper sogna Jean Harlow e Greta Garbo, e si porta nel sacco caldo Maria, il "coniglietto" – Ingrid Bergman. Ma questo circolo ha un punto da cui scarica energie impreviste.
Gary Cooper, infatti, è la scelta vincente: la maschera piú "civile" che, forse, sia sia mai vista sullo schermo – una fisionomia tanto apparentemente ferma quanto profondamente sconvolta da tic, dall'imbarazzo di essere attore, di mettersi in rappresentazione, si direbbe: di esistere.
E' in questo doppio scotto nevrotico – che gli attori, certi attori, pagano, ben pagati, per tutti gli altri – che la somma degli incantamenti si condensa in uno spigolo premuto contro la zona piú interna del nostro occhio. Cosí, uno spazio di gente "comune", in lotta per una serie di bisogni individuali e sociali, è recintato dalla società dello spettacolo e dei divi. Ma il recinto è "aperto" in un punto, dove si mostra una figura in bilico tra quella gente e i divi –

«... Maria, il "coniglietto" - Ingrid Bergman» (*For Whom the Bell Tolls*)

uomo comune nell'attore e attore nell'uomo comune. In questo intermondo ritroviamo la nostra immagine sostanziale (e diamo atto a Hollywood che se non ci fosse stato recinto non ci sarebbe stata apertura – fuga nel riflesso rivelatorio sullo schermo); immagine, per cosí dire, di democratici naturali: sodali di popoli rivoluzionati e insieme tramestatori nel sacco a pelo dei viaggi giovanili, moltiplicatori, per gemmazione, dei corpi d'ombra proiettati in sale solitarie.

In una celebre foto di Robert Capa c'è un miliziano folgorato dall'obiettivo mentre cade. La sua immagine – impressionata contemporaneamente alla sua agonia, nella divisa candida, il corpo fermato verso l'alto, eppure in caduta – parla della nostra fine (sia pure per pallottole piú svagate, meno storicamente determinate). Ma può parlarci in quanto il corpo del miliziano, folgorato dall'obiettivo di un fucile e di una macchina fotografica, si traduce, impressionandosi, in una immagine "di" Capa – in un'immagine di proprietà dell'autore. Questo è il principio della rappresentazione, dell'assunzione di un ruolo da parte del rappresentatore – dell'attore in senso lato. La vicinanza di Capa al luogo di questo scambio si colora di pericolo: il soggetto che muore per diventare oggetto di rappresentazione si avvinghia all'autore, al soggetto rappresentato-

«... la notte all'addiaccio con le armi vicino...» (*For Whom the Bell Tolls*)

re, per sopravvivere nella sua oggettivazione – suo. Si direbbe, paradossalmente, che in Spagna Capa s'è salvato per qualche leggera sfalsatura tra penetrazione della pallottola e scatto dell'impressione a caduta iniziata da qualche frazione di secondo. In Corea, nell'occasione della "sua" morte, Capa ha toccato il limite di perfezione di un autore: ha scattato sul sincrono totale dello scambio (esplosivo come una bomba). L'autore ha impressionato se stesso e l'immagine non si è prodotta (per noi) – perché la rappresentazione vive di una sfalsatura, tanto piú pregevole quanto piú infima, tra soggetto e oggetto; vive della vicinanza alla fine, e del pericolo che ne consegue: ma piú in là svanisce.
La guerra civile spagnola ci fa accostare Robert Jordan e il miliziano che cade – rappresentati da Gary Cooper e Robert Capa. Ma rifacciamoci proprio alla suggestione del titolo del romanzo di Hemingway. Allora, per chi suona la campana? Hemingway, rappresentando – o facendosi rappresentare da – J. Donne, non si riferiva al "continente", alla "terra" che accumuna il soggetto e l'oggetto di rappresentazione, talché avvenendo la fine dell'uno l'altro sente quasi insostenibilmente l'odore della propria? Hemingway, il grande rappresentatore viaggiante, non ha forse vissuto sempre in questo odore, approssimandosi, da autore, nello spazio della sfalsatura coi suoi personaggi, fino ad autoimpressionarsi in un incidente-suicidio? «Ogni morte di uomo mi diminuisce, perché io partecipo dell'umanità. E cosí non mandare mai a chiedere per chi suona la campana. Essa suona per te».
Questa democrazia naturale – il circolo rappresentativo che ci fa "uguali" – è oggi meno semplice di come poteva apparire anni fa. (Ci chiediamo, nel nostro ambito, che risultato c'era da aspettarsi con Cary Grant nella parte di un ladro di biciclette – come proposero a De Sica). "Naturale" come cangiante, trasformativa: democrazia non come la "natura" che starebbe sotto le maschere dell'alienazione e dello sfruttamento, bensí compresa nel concetto di una natura che è maschera di se stessa – democrazia, quindi, come gioco di scarti rappresentativi, di approssimazioni interpretative, di mimetismi intorno all'eclisse del suo a priori ideologico. Qualcosa come la faccia naturalmente democratica di Gary Cooper.
La si paragoni con il lavoro di Ingrid Bergman – una donna intelligente, a quell'epoca nauseata da Hollywood. Quando abbraccia Gary Cooper, ricordando le violenze subite, vediamo lui – quasi imbarazzato dal suo minuzioso impegno – che, stringendola, tende i solchi del collo, gira gli occhi ai lati, per terra. Il ponte da far saltare delimita il luogo di un suo rovello profondo. E non si pensi che è il solito rovello dell'uomo del west – la sorda latenza di un avvenimento angoscioso del passato. La maschera dell'attore è in-

vece, contratta a coprire i vuoti che il presente spalanca l'uno sull'altro, l'imprevedibilità degli attimi, lo slittare insieme formativo e disgregativo della natura – che teme, desidera, si abbandona – da una tenuta civile, necessaria, ad un'altra. Nella Bergman l'impegno si dà in una precostituzione di ruolo un po' stucchevole, tutta emergente, dalla elaborazione al risultato – in Gary Cooper c'è l'attualità della rappresentazione, l'intuito non sempre pronto di ciò che succede a qualcosa, la circospezione diversiva di fronte all'immagine di Robert: perché questa immagine è lui stesso e conseguirla "a pieno" vuol dire perdersi, rispondere alla domanda sul suono della campana, disintegrare la fine ragnatela rappresentativa, ovattantemente tessuta intorno al batacchio che rivela l'identità di una vita suonando a morto.
Ora, "democrazia" è un sapere al di qua di quel suono, nella piú grande imminenza di questo – ma nell'invenzione di sempre nuovi, discreti, piú sottili silenzi immessi nello spazio di una frapposta, civile rappresentazione. «Resistere con il proprio corpo cosí com'è, senza cercare mai di conoscerlo attraverso qualcos'altro che non sia la sua volontà di resistenza quotidiana a tutto il lasciar correre, durante lo sforzo da fare e che la vita quotidiana richiede, è effettivamente tutto ciò che l'uomo può e deve fare...» parole di un testo di Artaud – *L'uomo e il suo dolore* – scritto quando già l'autore era torturato da un cancro al retto, il male che portò alla tomba anche Gary Cooper: forse – si disse – come risultante del suo antico vero mestiere – messo poi in rappresentazione tante volte – di cow boy sempre in sella. Sarebbero da ricordare, per comprendere il tipo estremo della rappresentazione, altre pagine di Artaud, in cui l'attore si sente "intubato", dolorosamente posseduto da sé: «Poiché non c'erano due uomini, ma uno, un uomo solo per accostarmi cosí da vicino».
Gary Cooper sviluppa una tattica dell'inibizione; sposta piccoli blocchi nevrotici sulla strada del suo congiungimento con Robert Jordan, serrando le labbra e poi sgiungendole in sorrisi malinconici, chiudendo il dolore gridato di Artaud in una discrezione tagliuzzata dalla dolce isteria degli occhi celesti. Il ponte che deve esplodere rivela, sotto il livello dell'imperativo politico e militare, la pericolosità del lavoro cui si assoggetta il corpo maschile rappresentato. Si sta sospesi per questo corpo – la cara sagoma di Gary Cooper, entrata come una stella nel nostro sacco, all'intersezione afasica di adolescenza e democrazia –, per la sua prossimità quasi colma al luogo della fine: ma, come in una suspense biblica, il sacrificio è riversato su Anselmo, il vecchio, che perisce nell'esplosione. Il momento del protagonista, però, è rimandato di poco.
Per questo era avvenuta la sua nervosa lievitazione, nel sacco e nella caverna, in mezzo alle figure schematiche degli altri. Lí den-

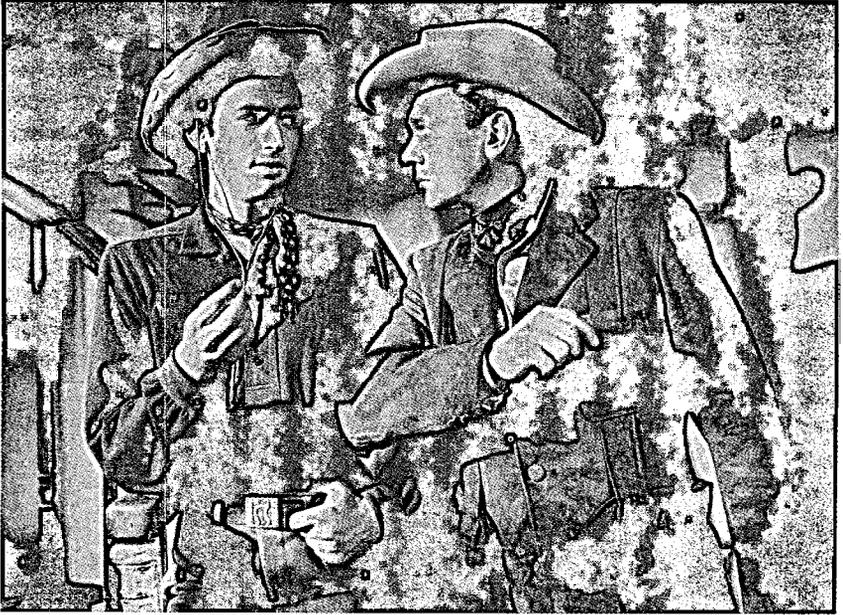
tro Robert aveva conosciuto la propria ombra negativa: Pablo, il combattente già coraggioso, ora ubriacone incodardito, contrario, per la propria quiete di montanaro piccoloborghese, all'azione del ponte. Egli è ciò che Robert potrebbe essere, se avessero il sopravvento le forze prementi dietro la resistenza, attimo per attimo, di un contegno che nevroticamente si rappresenta come "dignità" infelice, sensibilmente tentato da una identità convenuta – piuttosto che perseguita tenendosi a un ette dal suo distruttivo conseguimento. Come la verità è una strategia della logica, il dovere è un'interpretazione piú o meno riuscita: il lavoro di Gary Cooper, la sua maniera di un'espressione arginata sulla linea del corpo e rovesciata in dentro quasi per pudore, entra su questo nodo privilegiatamente, incrociando zone intime di simpatia.
Cosí, lo smorzamento di ogni referenza "politica" dalla lotta di Robert e compagni ingigantisce l'atteggiamento di Gary Cooper, rendendo diretto – senza passaggi espliciti nel riconoscimento in uno stesso "segno" – il rapporto dello spettatore con lui, contro un fondale rappresentativo allargato a tutto lo spazio della democrazia quotidiana.

L'ambientazione, dunque, è genericamente esotica – ma, in riferimento al personaggio principale, vi si consumano atti che travalicano i repertori del film d'amore e d'azione. Ad esempio, in una delle scene chiave, non è su Robert che pende la minaccia di morte, come in un *saloon* in parte ostile e in parte indifferente, ma su Pablo, il capobanda – nella generale convinzione dei suoi compagni, d'accordo con lo straniero, che è tempo di liberarsi di un elemento cosí infido. Puntando sulla presenza di Maria, Pablo cerca di irretire Robert, che gli ha fatto perdere la *leadership*, nella diatriba del primato maschile. Robert lo chiama "Bacco" – e il viso di Cooper, in questa ingenua apostrofe, ci mette in linea con lo scusabile razzismo di una stuzzicata differenza di codici –; Pablo non capisce e si offende, poi gli chiede, a sua volta, che professore è senza barba – facendo scivolare questo argomento sul piano della provocazione sessuale. Robert scatta con la mano sulla pistola, dicendogli che è un vigliacco mascherato da ubriaco. Pablo, infatti, si trincera dietro la sua parte, e non reagisce quando un uomo lo colpisce piú volte sulla bocca. Senza smettere il suo sorriso, esce dalla caverna, indirizzando un'ultima contorta irrisione al piano del ponte. Robert non riesce a uccidere Pablo – ad annullare, dunque, l'insicurezza che circola nella caverna, l'alea gravante su una determinazione che è, insieme, diretta al ponte e a se stesso (e la "repubblica" di cui pure si parla, allora, non è meno astratta di quella platonica: eppure cosí reale nella solidarietà che lega lo spettatore all'"inglès").

L'ultimo incontro con Maria è in un paesaggio di rocce con scandalose luminescenze lunari. Cooper-Jordan è imbarazzatissimo – Ingrid Bergman, da buona attrice, è a suo agio, nell'amore e nella commozione. A impresa riuscita, l'"inglès" si spezza una gamba e rimane a morire, coprendo, contro i fascisti, la ritirata degli altri. Furbescamente Hemingway sospende il suo cuore sugli aghi di pino, chiudendo sull'attesa. Neanche il film, comunque, ce lo mostra morire. In asse con la cinepresa, la sua mitragliatrice tambureggia, contro gli spettatori, l'approssimarsi a risoluzione delle tensioni della maschera cooperiana. Questa immagine, poi, sfuma in quella di una campana che suona a martello: identità definitiva del protagonista e identificazione dello spettatore passano attraverso il rimando al titolo del libro famoso – come citazione di una citazione. Inutile rinuncia (tanto piú inutile a rivederla oggi, in una platea pressoché deserta) di una immagine dentro cui il corpo di un'irrecuperabile attore aveva parlato del nostro con tutta la contorta chiarezza necessaria.

Duello al sole è uno dei prodotti piú parossistici scaturiti da un copione cinematografico. Anche qui, come in *Via col vento*, ha grande importanza l'attivismo di Selznick, che irrompeva pesantemente in tutti i ruoli, specie in quello del regista (dissidio lacerante, in *Via col vento*, con Cukor e con lo stesso Fleming – che ne ricavò un infarto –, qui con King Vidor; solo Hitchcock sapeva incastrarlo, girando in modo che il film potesse avere un unico montaggio). Piú precisamente: Selznick entrava in campo con una storia, che si era personalmente ridotta per lo schermo, e con la donna sulla quale l'aveva ritagliata, una Jennifer Jones incarnante il tipo della bruna vitalità sprizzata dal geyser dei confini razziali.
La vicenda ricalcava moduli atavici: due fratelli, uno saggio e l'altro malvagio, divisi dall'amore per una mulatta adottata dalla loro madre, nello spazio di un ranch minacciato dalla costruzione della ferrovia. Uno spazio, dunque, originario, su cui domina il violento padre padrone dei due, immobilizzato su una sedia a rotelle come sulle sue prerogative feudali di signore assoluto dell'eden. Il figlio saggio, che non per niente ha studiato da avvocato, si oppone alla guerra che il padre vuole muovere alla civiltà ferroviaria (cioè alla concezione "moderna" dell'America) ed è perciò scacciato come un traditore, mentre l'altro, cresciuto nell'affetto paterno, nonostante il suo ghigno tristo, si conquista con la forza la mulatta – il cui possesso definisce il contrasto tra la permanenza in un territorio selvaggio precivilizzato, ovvero il ranch come lo vuole il vecchio paralitico, e la nuova America, intersecata da comunicazioni e pratiche sociali che irradiano il "senso dell'avere" in un sistema ben altrimenti bilanciato e complesso.

«... il tipo della bruna vitalità sprizzata dal geyser dei confini razziali» (Jennifer Jones in *Duel in the Sun* di King Vidor, 1947)

A sette anni da *Via col vento* (1939) – e quindi con la guerra di mezzo –, è il riaffiorare della sindrome selznickiana, le opposizioni fondanti nate sullo spazio ancestrale della terra posseduta (una qualche Tara) e dei corpi cresciutivi – alla scadenza di una flussione temporale che attacca come un acido quello spazio per rifonderlo nei duri assestamenti della storia americana. Lewt (Gregory Peck), invischiato nelle aspre abitudini patriarcali, si troverà fuori della legge, quando difenderà, a pistolettate, la sua passione per la mulatta dagli intenti matrimoniali di un bravuomo – torbido masnadiero, farà saltare in aria i treni, per compiacere papà, e se ne andrà cantando sotto le stelle le canzonacce della sua emarginazione. L'altro, invece, messosi sulla via della legge (è avvocato) e dell'ordine dell'America moderna, cancellerà con una sana carriera e scialbi sponsali il richiamo bruno della giovinezza al ranch. Jennifer Jones ancheggia pericolosamente lungo il limite che divide i fratelli – con occhi grandissimi che, per soprassalti, si sgranano, da ciliate feritoie seducentemente ipnotiche, sugli eccessi compiuti intorno a lei e per lei. Quando il malvagio spara all'avvocato, che l'aveva presa con sé e con sua moglie per farne qualcosa come una "signora", la mulatta si mette in viaggio e raggiunge l'amato-odiato in una località assolata detta "Testa d'indiano".
Siamo, cosí, ad uno dei piú incredibili finali della storia del cinema. Quando i meccanismi narrativi viaggiano sui binari della riconoscibile direzione che rispetta le attese formatesi negli spettatori dalla visione di tutta una precedente produzione di genere, il piacere cola dai modi, appunto, del riconoscimento – dal tattico "rientrare", nel sistema di attese, della peripezia avventurosa delle variabili. Ma poteva capitare (e correggo al passato, perché questo tipo di discorso sui generi riguarda una Hollywood evidentemente passata) che uno spunto tematico imprevisto, esorbitante, stornasse il racconto su uno snodo eccentrico, difficilmente riconoscibile dallo spettatore – assimilabile alla sensazione di stordimento che si ha in sogno, quando, per esempio, una sorda ipertrofia si insinua in un equilibrio corporeo. La "trovata", allora, sembra a mala pena compresa dalla trama, o ne pende come un animale rarissimo, un po' prezioso e un po' schifoso, da una rete rotta. E' un'impressione – spesso comminata da violente personalità di autori minori – che non si può tradurre nella formula di quanto "spezza i limiti del genere" – ma non c'è dubbio che, se cosí si può dire, la fuoriuscita del racconto da sé comunica l'imbarazzo gelatinosamente piacevole di assistere alla riemersione del più estremo meccanismo degli accorpamenti onirici da dentro un'elaborazione secondaria, standardizzante.
Il volto di Jennifer Jones mentre raggiunge "Testa d'indiano" si raggriccia in qualcosa di piú di un desiderio di vendetta: la riemer-

«Due fratelli, uno saggio e l'altro malvagio...» (Gregory Peck e Joseph Cotten in *Duel in the Sun*)

sione dell'estremo lo modifica come l'acido con cui gli amazzonici trattavano le teste tagliate dei nemici. Si capisce la volontà di spingere al massimo, di fare il mai-visto – Vidor, che si scoprí la vocazione filmando un uragano sulla sua città, dichiarò una volta: «credevo profondamente che ci volesse della dinamite per creare la forza di un film».

Ma la caratteristica delle produzioni Selznick è di far raccogliere le spire del film in una zona malsana e vibratile tra le specie dei prodotti "medi" e dei "capolavori". Raggiunta la località dell'appuntamento, la meticcia spara sul malvagio, che a sua volta la colpisce a morte. I due spirano, la mano nella mano, nell'ultimo bacio di sangue, di polvere e di sole. L'intento del produttore di circoscrivere il bollente zampillio di questo esito nel distanziamento del "classico" (del "capolavoro") è evidente nella cornice che apre e chiude il film: l'evocazione della "leggenda" dei due amanti a partire dalla località dove si ritrovano per l'ultima volta – nel cui spazio, dominato dalla roccia detta "Testa d'indiano", i loro corpi spenti sono assorbiti nella mitica immobilità commentata dalla voce del narratore fuori campo.

E' probabile che il rapporto Vidor- Selznick sia saltato per la volontà del produttore di sovrapporre l'impianto di grande storia estrema eppure classica a una materia che egli stesso, del resto – per temperamento, abitudini organizzative e anche per una dina-

«... l'ultimo bacio di sangue, di polvere e di sole...» (Jennifer Jones e Gregory Peck in *Duel in the Sun*)

mica amorosa con la protagonista – aveva voluto quasi indelimitabilmente magmatica. Questa sovrapposizione nega certi presupposti di riuscita: l'opera risolta senza scorie presenta una sostanza estrema e, insieme, riconoscibile: ma riconoscibile per forza propria, sulla base di un automatismo della propria novità. Ma è precisamente la logica degli interventi di Selznick, impositivi e sovrappositivi – che lo delineano come autore di secondo grado (ci riferiamo non certo ai suoi pregiudizi estetici, ma al rifiuto della delega reale alla responsabilità del regista) – l'impaccio di questa novità a porsi come conseguente a se stessa, a far funzionare come forma subito evidente la forza indubbia dei suoi elementi.
Selznick impone il freno dopo aver spinto al massimo attraverso il piede di Vidor. La macchina del film non ha il coraggio della sua selvaggia velocità, e rimangiandosela – nel tentativo riuscito di evitare le conseguenze ultime della passione degli amanti perduti – sfugge al terribile eccesso dell'immedesimazione con la storia, ma sfugge anche alla bella evidenza conquistabile oltre quell'eccesso: «un albero è un albero», proprio come suona il titolo dell'autobiografia di King Vidor.

«Le fiamme le illuminavano il viso. Diedi un'occhiata e seppi che era la persona giusta, proprio in linea con la mia concezione di Scarlett. Non guarirò mai da quella prima occhiata». Già prima

Myron, il fratello di David Selznick, si era convinto che Vivien Leigh "è" Scarlett. Il giorno che deve presentargliela, Viven è percorsa da vibrazioni febbrili, mentre pranza con lui e Laurence Olivier. Con un moto ansioso nella mano si mette il cappello nero, dalla larga falda, che le incupisce con la sua ombra la profondità degli occhi verdi. Escono dal parcheggio del ristorante e dirigendosi a sud di Beverly Hills vedono il cielo pieno di riflessi rossi, sopra la periferia di Culver City e gli studi di Selznick.
Atlanta sta bruciando. Bruciano, cioè, le costruzioni erette per alcuni film: *Davide Copperfield*, *King Kong*. Selznick, ancora in alto mare con la preparazione del film, soprattutto con la "ricerca di Scarlett" (the search of Scarlett), ha deciso di cominciare – poi si vedrà. Myron, che è l'agente di Olivier, gliela porta sul *set* e dalla sua napoleonica postazione, scostando il megafono dalla bocca, egli la riconosce.
Disse piú tardi: «Se avete in testa l'immagine di qualcuno e all'improvviso questa persona vi compare davanti, non c'è piú bisogno di niente (no more evidence is necessary)». Nasce, cosí, la leggenda della naturale identificazione di Vivien e Scarlett. In una lettera alla moglie Selznick ammise che l'attrice inglese era arrivata dopo l'incendio – ma tutte le storie del "making" di *Via col vento* riportano l'episodio delle fiamme «lighting up her face». L'epifania di questo riconoscimento non poteva darsi che nel fuoco.
Ma l'interprete e il suo ruolo si incontrano alla fine di due percorsi intricati, scavando sotto l'oceano, annusandosi reciprocamente. Tutto comincia con il grande successo del libro di Margaret Mitchell. Selznick decide l'operazione del film e manovrando con la M.G.M. (il cui presidente, tra l'altro, è suo suocero) lancia la "ricerca di Scarlett". In una casa della lontana Londra, intanto, si sta consumando un vecchio dramma familiare. L'educazione di inglese-indiana aveva conferito a Vivian – successivamente "francesizzata" in Vivien – maniere squisite. La ragazza era finissima, di quella gentilezza esacerbata che è come un'estensione dei corpi magri, belli e scattosi. Credeva di avere un difetto nelle mani (giunse a possedere settantacinque paia di guanti bianchi, sempre pronti nel bagaglio viaggiante) effettivamente grandi – quasi sottolineassero la durezza di un "fare" come residuo di una figura non tutta sciolta nella distinzione del gesto, nella cura non materiale delle cose che le inondavano di nobiltà i bellissimi occhi verdi. (Senz'altro ironica, in un'età in cui aveva superato molti complessi, è una foto che la ritrae, con un sorriso dolce e stanco, con la mano destra che mima l'arpeggio del proprio calco di bronzo). Dice la sua biografa Anne Edwards – una signora che sta scrivendo il seguito di «Via col vento» – che l'uso costante di delicati profumi era da attribuirsi al suo timore di offendere qualcuno con l'o-

dore naturale del corpo: dovunque fosse, ogni sera piegava gli abiti usati su una sedia e vi adagiava sopra una stoffa di raso color pesca pallido e un quadrato di pizzo fatto appositamente ricamare. Forse la paura del proprio odore è da collegarsi a quella «colpa segreta» che la biografia individua, tra l'altro, nella defezione dal cattolicesimo, segnato da qualche contraccolpo adolescenziale patito in un elegante collegio di Sanremo.
Certamente non l'aiutava il disastro affettivo che, per l'accensione passionale tra lei e Laurence Olivier, toccava suo marito, vecchio come un padre, la sua figlioletta e la disperata consorte del suo amante. Nel '36, l'anno dello scoppio americano di «Via col vento», il re Edoardo VIII rinunciava al trono per la donna amata. La carriera di un re e la carriera di un attore in pericolo per una cosa di cuore – Vivien si preoccupava per Olivier, per lo scandalo di un divorzio

«... far raccogliere le spire del film in una zona malsana e vibratile...» (Jennifer Jones e Gregory Peck in *Duel in the Sun*)

Notti senza sonno – quasi istericamente, mentre lui rappresentava il suo Amleto freudiano, Vivien leggeva Shaw e Shakespeare, Lawrence, Lewis, Joyce, biografie e storie dell'arte. Le capitò tra le mani il libro della Mitchell, pubblicato in Inghilterra l'anno in cui, in America, Selznick ne acquistava i diritti cinematografici. Con lunghe discussioni sulla guerra civile americana, cominciò a distogliere Larry dalle sanguinarie saghe shakespeariane – tutta presa dal personaggio di Scarlett O'Hara. Le particine interpretate nei film inglesi non la presentavano come una grande attrice, e nemmeno Olivier credeva che lo fosse – cercava, per migliorarla, di corregerle i toni di voce troppo alti, quasi striduli. Alexander Korda, la figura piú vitale dello spettacolo inglese di allora, li porta a Elsinore, dove Vivien avrà modo di provarsi nella pazzia di Ofelia. Prima di partire, smonta con signorile affabilità la moglie di Olivier che angosciata le ha chiesto un appuntamento (certamente, è un'ipocrita; la sua nobile gentilezza è tramata di ardente isteria, la rappresentazione è una necessità vitale – non è forse "questione di vita o di morte", come cominciò a dire agli amici, fare Scarlett? La sofferenza della moglie dell'amante è uno dei sentimenti boomerang che il teatro e il cinema infliggono ritorcendoli sugli attori). Da Elsinore, in pieno delirio d'amore scrive chiedendo perdono al dottor Leigh, suo marito: non tornerà piú da lui. Piove sempre – Vivien prova, rabbrividendo, sotto l'ombrello. Si decide di trasferire la rappresentazione dal castello di Kronberg all'albergo dove la compagnia alloggia. Secondo l'osservazione un po' prevedibile della Edwards, «è difficile dire se il dramma piú intenso si svolgesse sulla scena o fuori di essa»; questo vuol dire abbandonare la famiglia – esistere per la società soltanto nella propria, inutile negarselo, anomala professione. Ma Vivien è felice – anche se il Times, a proposito della loro interpretazione, definisce Olivier «superlativo» e lei una «vera promessa». Poi, quasi a coronamento, il sole rompe la cortina di nuvole sul castello: duecento persone, in una notte sensitiva – con solo la luce e il lontano ansito di un cargo sospeso a distanza dalla costa –, possono apprezzare la superlativa, folle lucidità di Amleto e la promettente, lucida follia di Ofelia, unendoli, nel tempo dell'applauso, in un brindisi che frizza, lievemente velenoso, oltre le coppe di Elsinore.

Al ritorno, fa tristemente fagotto da una casa che ospita in tutto il segno del suo gusto, e anche la sua bambina – tutto ciò su cui non può ovviamente accampare pretese, nonostante Leigh Holman sostenga con notevole dignità la parte dell'"eterno marito". Korda le procura una particina nel primo film M.G.M. girato in Inghilterra. Interpreta il ruolo della giovane moglie, adultera, di un libraio di Oxford – è la prima opzione hollywoodiana. Laurence Olivier si stende ogni sera, col teschio in mano, sul lettino di Freud o

del dottor Jones. Vivien lo attende alla fine degli spettacoli, cercando di immaginarsi la Georgia. L'angelo custode Korda le offre un lavoro con C. Laughton, che successivamente rifiuterà di fare un film su Cyrano, in cui avrebbe dovuto esserci anche lei (la sua presenza lo innervosisce; Vivien, da parte sua, ne ha quasi ribrezzo: si chiude nel camerino sicura che il grassone lascerà partire qualche propostaccia: così sensibile a certi tasti non si è accorta che Laughton è omosessuale; come se non bastasse, questi prende a detestarla anche per la sconveniente fraseologia che ogni tanto, deliziosamente, le sgorga contro gli oggetti o se stessa). Dall'estate del '38 interpreta – roba da poco – quattro film, sempre con l'occhio all'altra parte dell'oceano, anzi, dell'altro oceano. Da dove, all'agente londinese di Olivier, giunge un'offerta di lavoro per un film di Wyler, *Wuthering Heights* – compresa una particina per Vivien. Olivier è già stato scottato da Hollywood: arrivatovi per girare con la Garbo, ne era dovuto ripartire subito, sostituito da John Gilbert. Ma rifiuta soprattutto perché è troppo piccola la parte offerta a Vivien. Wyler li viene a trovare a Londra. Nel salottino di Chelsea, di fronte al caminetto, tra mazzi di fiori, figurine di porcellana e ninnoli di libreria, Vivien versa il thè nel fragile servizio di Limoges e ripone la brocca sul tavolino vittoriano – parlando velocemente ma attenta a non svegliare il gatto siamese che si è portato da una vacanza in Provenza (un grande capo rivoluzionario, una volta, tenne testa agli interlocutori in un convegno durissimo, senza mai smettere di carezzare quietamente, sotto il tavolo, un cane chissà come penetrato nella sala). Olivier, tentato da un regista come Wyler, segue, un po' stordito, ogni gesto di lei. Wyler – che a quell'epoca era innamorato di una indiziata per Scarlett, una oscura texana travolta dalla "ricerca" – è sottoposto a una serie particolare di domande: Gable è ormai sicuro per la parte di Rhett? la sceneggiatura la fa la Mitchell? che tipo d'uomo è Selznick? chi farà la regia? Dopo il thè, portano Wyler a vedere il miglior film di Vivien. Egli sta al gioco e dopo la proiezione assicura alla ragazza che è dotata di «tremenda presenza filmica». Le dice anche, però, che la parte principale del film è di Merle Oberon. Vivien, indurendo le labbra, dice stizzita: «*Io* farò questa parte». Wyler sorride – i padreterni hanno deciso (il contentino alla ragazza è una mancia per Olivier, anche in considerazione del precedente sgarbo). Sarà lei comunque a dare il via al viaggio americano di Larry – il gioco delle coppie, intanto, si è complicato: Larry, obbligativamente amletico, aveva chiesto consiglio a Korda, che in quella grande famiglia del cinema di allora era innamorato della Oberon. Da Hollywood l'attore scrive ogni giorno, anche per sfogarsi: Wyler e Mayer sono spaventati per la sua impostazione troppo teatrale e la partner non lo gradisce molto. (Durante una scena

d'amore, gli ingiunge: «per favore, cerchi di non sputacchiarmi addosso» – si ripete la scena e lei interrompe di nuovo: «mi ha sputato ancora!», al che Larry spara qualcosa di non previsto dal copione e la Oberon, a mento alto, abbandona il set). A Londra la famiglia preme su Vivien perché torni col marito. Lei si accende una sigaretta dopo l'altra e non chiude occhio – apre e riapre la copia sbrindellata di «Via col vento». Un giorno telefona a un amico: «Conosci quel punto in cui Scarlett si dichiara felice che sua madre sia morta, perché così non può vedere che cattiva ragazza è diventata? beh, quella ragazza sono io». Non resiste piú: telegrafa a Olivier di parlare col suo agente americano – che, guardacaso, è il fratello di David O. Selznick – e s'imbarca per New York sulla Queen Mary, senza aspettare risposta, nonostante tra qualche giorno l'attenda una prima dell'Old Vic, un'edizione de «La tempesta», che poi si farà senza di lei.

Sta sul ponte della nave fino all'alba, gettando mozziconi nell'oceano – silhouette coraggiosa contro i venti aspri e ficcanti, come la Scarlett che, tornata a Tara, giura che non soffrirà mai piú la fame. Soffre molto, invece, il viaggio aereo per Los Angeles (di New York non ha visto assolutamente niente) e per vincere la paura fa le smorfie di Scarlett. Dal momento che la Mitchell paragona spesso la sua eroina a una gatta, Vivien prova, davanti allo specchietto, il sorriso e la fame di una gatta di razza – gesti artiglianti all'altezza del viso.
Laurence la gela all'aeroporto, ricevendola compassato come un subacqueo: non sono soli. In seguito le spiega che la moralità locale non prevede vite private, ma solo vite pubbliche e vite "segrete". Per il bene della causa, dunque, non camere ma alberghi separati. Vivien sposta tutto sulla costruzione di Scarlett. Myron Selznick, intanto, agente dei due inglesi, la getta nel fuoco della "ricerca di Scarlett". Ovvero, nell'incendio di Atlanta, che suo fratello ha già appiccato – prima ancora di trovare colei che, secondo la leggenda, gli comparirà direttamente "come"Scarlett, il viso illuminato dai riflessi delle fiamme.
Vivien gli parla animatamente, frugandogli il faccione con i suoi occhi verdi, seduttori e un po' ansiogeni, del tutto dimentica di Oliver buono buono al suo fianco. Un'osservazione distanziante di Selznick (contraddizioni del mito – o voleva mettere alla prova il riconoscimento immediato?) la fa scoppiare in una strana risata. Gli lancia un ultimo sguardo e rivolge al fuoco (o alle macerie fumanti...) occhi selvaggiamente adirati, la linea del mento protesa in dura determinazione. Selznick, guardandola, trattiene il fiato – piú tardi racconterà di averle visto un'ombra di lacrime, come se soffrisse per la distruzione della propria raffinata cultura.

La "ricerca di Scarlett" – e, in misura molto inferiore, degli altri protagonisti – scatena per due anni le proiezioni di milioni di americani (l'Istituto Gallup registra una aspettativa di pubblico di cinquantasei milioni e mezzo di persone – «in palpitante attesa», dirà Frank Nugent sul New York Times). Si vaglia ogni interprete che faccia capo a un complesso di richieste emesse dalle aggregazioni dei desideri dei futuri spettatori – come un gigantesco, nazionale identikit. Di questi assembramenti preferenziali di massa si fanno portavoce i giornali e la radio.
Si può avere l'impressione che la scelta, in pratica, di una outsider – addirittura una non americana – per la parte di Scarlett sia stata dovuta alla necessità di pescare fuori del mucchio di carichi partecipativi implicati. Il motivo principale, però, successivamente suffragato dalla identificazione immediata Scarlett-Vivien, appartiene alla logica interna della "ricerca" come tecnica del lancio del film. La produzione partecipa alla massiccia aspettativa sulle figure più segnalate nel panorama delle richieste (si risponde con una lettera a schema, molto promettente, a chiunque scriva la sua proposta – che naturalmente è molto più di una proposta) e, successivamente, sottrae all'opinione pubblica questa prerogativa di partecipare alle decisioni del grande capitale, con una risoluzione "a sorpresa", presentata nella duplice veste di imposizione frustrante e regalo paternalistico. Il vuoto aperto dalla "delusione" dell'opinione pubblica si offre, subito, ad essere riempito da una congerie di motivazioni diverse, che, se non altro, si pongono il comune riscontro di "vedere" il gioco della produzione – cioè il film. "Deludere" tutti – il contrario dell'accontentare una parte e scontentare le altre, o tentare precarie sintesi – equivale a invogliare tutti, proprio quando la dinamica delle aspettative può patire una naturale stanchezza.
Ma per capire la complessità di un simile rapporto – tra domanda e offerta dello spettacolo americano – è necessario abbandonare definitivamente il pregiudizio di una premeditazione manipolatoria da parte del sistema produttivo, configurando il rapporto stesso come parte di una transazione materiale non decisa in partenza ma articolata nel corso del suo svolgimento, in uno sviluppo di elementi organici a un contesto su cui non spiega più niente, oggi, separare apoditticamente centri di potere manipolatorio, appunto, e coscienza inebetita e falsa dei manipolati.
Partiamo dalla forma "tempo" di questo spettacolo (e vedremo dopo una sua corrispondenza nel "tempo" di *Via col vento*). Si può parlare di un tempo, genericamente, "dell'infanzia", ma abrogando le visuali che vi individuano alla radice lo scopo perverso di oscurare le intelligenze – tenere il pubblico nell'infantilismo favoloso per impedirgli di pensare –, in quanto non si saprebbe più

dove collocare il centro, il cervello di una trama – col disegno di quel tipo di tempo-immagine – che si tesse da tutte le fibre del corpo sociale americano, in basso e in alto. (O questo centro è in un "fuori" di esso, dove abbia la calma di programmarsi come una filosofia della storia e come complotto galattico?). Livello decisionale e livello consensuale sono cuciti insieme da un filo che è fatto della loro stessa sostanza. Ed è, questo, un discorso che ha la sua massima validità nella separatezza che, fino alla seconda guerra mondiale, rispetto al tempo storico europeo – segnato da ribaltamenti e rinfondazioni, scatti in avanti e spaventosi arretramenti –, ha avvantaggiato i ritmi americani di produzione dello spettacolo. Allo stesso modo, il perfezionamento della tecnologia e della sua applicazione all'industria favoriva la forma di un tempo "ideale" – nella sua razionalità utilitaria –, staccato dalla storia europea e in un legame di esemplarità con l'esterno americano del luogo di lavoro, col tempo libero – ovvero col tempo cui lo spettacolo fa, per definizione, riferimento.

Non per niente *Via col vento* è del '39. La "ricerca di Scarlett" non risponde a un piano tutto prefissato – fuori dall'insieme dei moventi stretti nel ganglio espansivo della società americana. La scelta si definisce nel corso della ricerca, con una soluzione "a sorpresa": una quasi sconosciuta attrice inglese. Riascoltiamo Selznick: «Se avete in testa l'immagine di qualcuno e all'improvviso questa persona vi compare davanti, non c'è più bisogno di niente (no more evidence is necessary)». Parrebbe, esemplificato nella forma icastica e colloquiale del mito, il piano di prelazione dei desideri degli spettatori. Ma quell'immagine che compare «all'improvviso» – e subito, all'improvviso, in effetti il pubblico del film la identificherà con Scarlett – non si costruisce forse durante una "ricerca"? e anche la delusione, come l'abbiamo chiamata, del complesso di aspettative non è forse parte svolgimento conclusione di questa "ricerca"?
Insomma, anche se inserita in una tecnica che è insieme di organizzazione e di lancio del film, la "ricerca" non è precostituita – a deciderla è una diversione che si presenta come una conseguenza, una risultante del gioco complesso di attestazioni del pubblico. E' un grumo reale di esigenze che batte sulla fronte di Selznick per farne uscire il personaggio principale di *Via col vento* – personaggio che solo nel mito si raccoglie in materia uscendogli, senza altre evidenze, dalla "testa". Scarlett viene da lontano – addirittura dalla divorante ricerca di identità professionale di un'oscura attrice inglese. Viene da più lontano dei piani dell'industria culturale: nel campo di forze attivate dall'operazione del film si gioca una reciprocità di interessi – non l'unilateralità onnivora di un minotauro

del dominio, divoratore di giovani attori e attrici. Il punto in cui, nel corso dell'interazione tra progetto dell'industria culturale e aspettative del pubblico, interviene la proposta "impositiva" è incrociato da una mera necessità realizzativa. L'interazione si costruisce sui propri dati; non è "orchestrata", ma "si dirige" – cioè dirige se stessa e procede nella direzione data dal suo movimento. La proposta impositiva – diversiva – è il principio di riconoscimento di tale autodirezione. Non c'è linearità persuasoria, ma un percorso complessivo che, dato un certo sistema economico, non può essere che quello, ma che all'interno della sua realtà (e all'esterno semplicemente non sarebbe) si disegna con una propulsione la cui guida – la cui "testa" (ciò che Selznick ha in testa per materiare Scarlett) – rappresenta, semplicemente, la segnalazione molto variabile del proprio principio motore. Questa segnalazione, nella sua variabilità, può esercitarsi come diversione (delusione) che diventa elemento di piacere e di riaggregazione dell'interesse su un piano spostato. La segnalazione del proprio principio avviene nel corso di un procedere autointegrato che non ha un piano fuori di sé e si sviluppa nei tempi dell'anarchia produttiva – la quale, valida come tendenza di accrescimento all'interno del proprio carattere anarchico, si contrassegna, nel campo dello spettacolo, come imprevedibilità fantastica. La transazione è piano e i fondamenti del sistema economico americano stanno lí a segnalarlo – cioè, con la loro specifica evidenza, a dirigerlo.

Da una dichiarazione di Margaret Mitchell su «Via col vento» emerge che questo è un romanzo sulla "sopravvivenza", che incontra il favore del pubblico – dice sempre l'autrice – perché riguarda anche la crisi del momento storico in cui è apparso, e in cui, pure, alcuni riescono a sopravvivere e altri no. Alla curiosità su come andrà veramente a finire la storia di Scarlett, la Mitchell risponde di non sapere se la sua eroina riuscirà a riacciuffare Rhett – il futuro è totalmente tagliato fuori dall'ultima pagina del libro. Per cui parrebbe di intendere che il celebre «domani è un altro giorno» (parente aristocraticamente sudista del proverbio "another day another dollar", che è anche il titolo di un memorabile racconto di Hubert Selby jr. sulla violenta "sopravvivenza" del proletariato metropolitano) – tanto rappresentativo da esser stato sul punto di diventare il titolo del libro – è da assumere secondo un rafforzamento della diversità radicale implicita nel termine "altro", piú che in un'accezione di speranza, di cambiamento comunque in meglio (già sopravvivere è una speranza esaudita). La stessa espressione "via col vento" – tratta da una poesia di Ernest Dowson intitolata "Non sum qualis" – acquista una sua pregnanza di specificità del "tempo" americano considerato, nel quadro del ritmo produttivo e

del ciclo informativo tra dirigenza economica e pubblico. Questo tempo si inserisce nella dimensione anarchica, fantastica, che è incrociata dalle intermittenze della segnalazione del principio (direttivo). Il sud – una specie di rifiuto, come vedremo, del principio di realtà (nella forma del tempo industriale moderno) – è a contatto del nord; è tempo nel tempo: ma tutto sta a considerare quel "nel" in un rapporto peculiare, non di subordinazione lineare ma di identità condizionata, ovvero differenziata al suo interno e quindi mossa decisionalmente proprio dalla segnalazione della realtà produttiva del rapporto.
"Sopravvivenza" significa assenza di tempo ulteriore (utopia o speranza: "se" Scarlett riuscirà a riportare a sé Rhett). "Sopravvivenza" è informazione sui dati necessari al livello del tempo in corso. E' una categoria molto importante, che comprende sia una forma di "romanticismo", di idoleggiamento del passato (del sud), sia un nucleo di pragmatismo fisico (la volontà di sopravvivere). Doppia valenza che può anche dirsi contraddizione – "produttiva" – e che appartiene, a pieno diritto, a un aspetto di una mentalità collettiva, la quale non a caso incontrerà in Scarlett la più flagrante e fascinosa "contraddizione" tra principio di realtà (in senso analogico) e pragmatismo animalesco – attaccamento al passato (come superficie storico-geografica) di quel rifiuto e intuizione sia del vuoto, dell'assenza di quel passato, sia della realtà di una progressione di "sopravvivenza".
"Domani è un altro giorno" vuol dire costruire secondo le necessità del momento. (Tessuto connettivo del tempo in atto sono i piccoli fatti, la "cronaca" da cui discenderà la codificazione storica – un tempo regolamentato e previsto a posteriori – nella sua inestricabilità con la ricostruzione mitica e affettivamente complice).

Il mito del riconoscimento immediato dell'identità Scarlett-Vivien fa parte di un concreto, difficoltoso realizzarsi del progetto del film. Selznick, naturalmente, aveva già visto qualcosa di Vivien Leigh, ma non ne era rimasto particolarmente emozionato. Lo stesso George Cukor, primo regista del film, l'aveva precedentemente descritta a un intervistatore come «un po' statica, non sufficientemente focosa per il ruolo». «No more evidence is necessary...» dice Selznick per il mito; ma dopo averla vista di persona non fa altro che inserirla in una rosa ristretta – ci sono Paulette Goddard, Joan Bennett, Jean Arthur – da cui si aspetta che esca finalmente il nome giusto. Ognuna deve girare tre scene che egli vedrà non consecutivamente ma intervallate dalla stessa scena girata dalle altre. (Anni dopo, Vivien Leigh disse: «il giorno che feci la prova i costumi sul mio corpo erano ancora caldi del corpo di qualcun'altra. Era abbastanza spiacevole»). Vivien telegrafa a Londra che

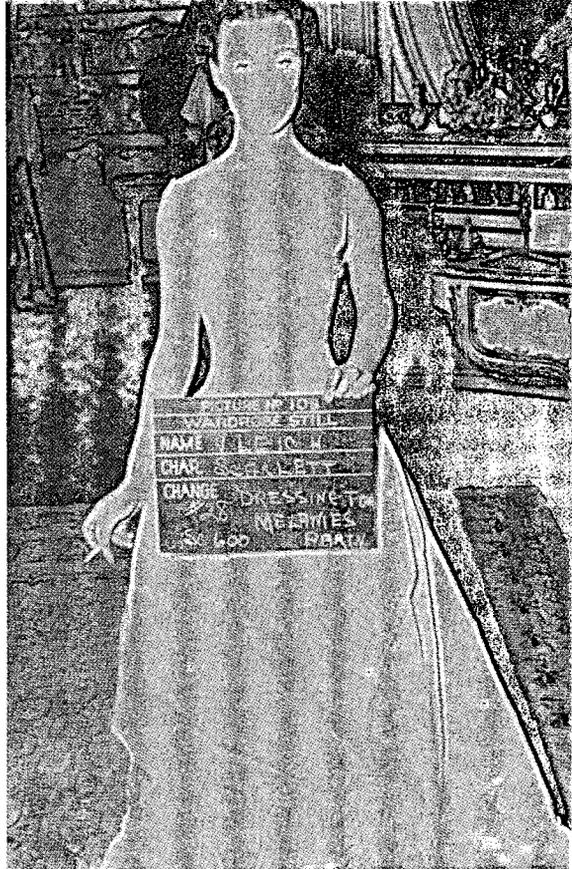
non potrà tornare in tempo a interpretare Titania – le rispondono, piccati, che è già stata sostituita.
L'incendio di Atlanta le ha bruciato la flotta alle spalle – come fecero i conquistatori spagnoli. Scrive una strana lettera al marito, in cui par quasi rifuggire dall'ipotesi di fermarsi a Hollywood per tanto tempo, nel caso che la prendano per la parte. Comincia a delinearsi, complicato dalla situazione familiare (ha paura che i parenti la incolpino di scarso affetto per la sua bambina, e il marito si illude ancora di ritrovarsela a casa prima o poi), il suo rapporto con il cinema americano, fatto del desiderio di mostrarsi a un pubblico di milioni di persone e di vergogna, anche di snobistico pudore, per le piccole brutalità subite da gente molto lontana dagli ambienti piú o meno raffinati delle compagnie shakespeariane.
Due delle scene del provino – con Mammy, la governante nera che le stringe sadicamente il corsetto, e con Ashley, quando gli dichiara il proprio amore per la prima volta – convincono produttore e regista a preparare il contratto. Vivien, intanto, ha passato giorni infernali – fare Scarlett, lo ha detto piú volte, è "questione di vita o di morte": di "sopravvivenza".

Nascita di Scarlett

Sembra, all'inizio, che per lavorare in America le occorra il permesso del marito, che lo rifiuta; si scopre, poi, che non ce n'è bisogno e Vivien gli scrive una lettera mista di comprensione e dolce cattiveria. Selznick fa passare tre settimane prima di rivelare alla stampa il "nome" di Scarlett; intanto liquida le altre concorrenti con un biglietto di ringraziamenti e un mazzo di orchidee. In un comunicato di settecentocinquanta parole parla dei recenti lavori di Vivien in Inghilterra, accenna alla sua educazione nei collegi inglesi francesi austriaci italiani, senza parlare della sua nazionalità inglese né del suo rapporto con Laurence Olivier – Scarlett è la signora Leigh Holman, moglie di un avvocato londinese. (Aveva raccomandato ai due attori di non farsi vedere insieme in pubblico: uno dei motivi del depennamento di Paulette Goddard era consistito nella relazione con Chaplin, e il produttore stesso, prima di annunciare la scelta per Rhett, aveva contrattato un divorzio "pacifico" tra i coniugi Gable).
Cukor, alla prima prova nel suo ufficio, sente subito «qualcosa di

emozionante» nella presenza di Vivien. La ascolta leggere, però, in modo alquanto compassato e la ferma: «parli come se qualcuno ti tenesse due dita nel culo» (lui, squisito costruttore di commedie sofisticate). Vivien ride, guarda da una parte e di scatto, tremante ed elettrizzata, se ne esce: «ti amo!». Cukor le risponde con la battuta successiva, e lei erompe: «Ashley, Ashley, dimmelo, oh devi, non torturarmi! è mio il tuo cuore? o tesoro ti amo. Ti amo, ti dico, e lo so che non ti sono indifferente». Qui fa una pausa e gli occhi le si riempiono di un'ardente richiesta: «Ashley, non ti sono indifferente, vero?». Cukor è sorpreso: sotto la superficie finissima del comportamento di Vivien compare, probabilmente a sua insaputa, un'altra donna: rattratta, scossa da brividi nevrotici. Selznick, raccontando della prima volta che la vide – quando se n'era uscito con qualcosa che l'aveva contrariata –, aveva detto che gli era apparsa improvvisamente disperata, come per la morte repentina della sua civilissima distinzione. Anche Cukor constata in lei una indefinibile "wildness". L'incontro con Ashley, provato con Leslie Howard, lascia quest'ultimo stordito dal riso isterico con cui lei conclude l'interpretazione.
Vivien firma il contratto. L'impegno è grosso; Korda si domanda se ce la farà a stare tanto tempo senza Larry. Vivien, sorridendo come una gatta Cheshire, fa una tipica smorfia scarlettiana e risponde: «caro Alex, ci penserò domani».

Dice Gavin Lambert, uno dei molti che hanno scritto la storia del "making" di *Via col vento*, che Selznick «pareva infatuato dalla fisica costruzione di un mondo». Predispone, infatti, tutti i dati materiali della storia: dalla terra rossa del sud alle carte da parati in epoca, dalle sottovesti alle colonne del pronao. Si addossa il peso immane della merceologia del suo film, quando ancora, di questo film, manca una sceneggiatura precisa (nel corso delle riprese si stratificherà in risme di vario colore – giallo rosso blu – scritte e riscritte). Sono ingaggiati due consulenti per l'accento sudista, quando ancora non si sa che cosa gli attori dovranno dire. L'autore-produttore, dunque, piú che partire da uno spazio teorico a cui subordinare i materiali, vuole costruire "cose": il suo stesso problematico attaccamento al testo dei classici che riduceva per lo schermo (prima di *Via col vento* c'era stato *David Copperfield*) non è altro che una forma materiale di rispetto per l'entità già costituita e accettata delle parole inventate da uno scrittore di successo (ingaggerà un'accorta battaglia per poter lasciare nel film l'imprecazione finale di Rhett all'indirizzo di Scarlett).
Un mondo fisico di cose può ben produrre il proprio senso – nell'ambiguità costitutiva di "significato" e di concentrazione di fisicità: senso in quanto prodotto sensualmente. Questo "costruttivismo"

coagula una materia produttiva in un progetto di continuo scavalcato dagli oggetti, definito dal farsi di questi. Il film viene fuori non come verifica di una scrittura – la sceneggiatura, la riduzione – ma dall'accumulo di oggetti sciamati dal punto abbastanza fermo della storia della Mitchell. Si chiarisce la mitica apparizione di Vivien come Scarlett. Selznick la vede sul set del film cominciato – avviato per forza di cose –, con il fuoco dell'incendio che le illumina il viso. La vede, dunque, "nel" film che si sta girando – oggetto e materiale del film. Una presenza riempie l'immagine (a picture of someone in mind), "non c'è piú bisogno di niente". La terra rossa, le colonne, l'accento del sud, Scarlett... L'unità minima del materiale umano, a questo livello, è il corpo intero – il corpo di Vivien Leigh. (Joan Bennett, che era il tipo della bionda "ingenua", si era tinta i capelli diligentemente per sembrare una elegante mora della Georgia, e Selznick non aveva potuto fare a meno di dichiararle la sempre piú stretta somiglianza, appunto, con Vivien – la cosa andava da sé: tra una mora artificiale e una naturale è meglio quest'ultima). Vivien "è" Scarlett; la sua oggettiva presenza («qualcosa di emozionante...») soppianta la demiurgia dei registi creatori di miti. Lei non rientrerà mai in questa specie, e anzi costituirà come una cosa a sé nell'ambito di piani, di progetti di film, che pure l'avevano inclusa "ordinatamente" e non mediante l'agnizione – mitica – selznickiana. Il primo direttore della fotografia è Lee Garmes, successivamente estromesso dal produttore: un uomo abituato ai *flou* di Sternberg, a scavare, con le ombre sulle guance della Dietrich, vuoti enigmatici, ectoplasmi di un'idea dell'eros. Ebbene, l'ovale di Vivien Leigh non si fa sfumare in un clima – è clima esso stesso, come la lieve curva nelle colonne dei pronai sudisti. E' mistero per pieno – di una vitalità che è quasi d'intralcio al pensiero (non ci voglio pensare, ci penserò domani...), addensata in una continuità caotica che dura in piena luce.

Il mito del materiamento di Scarlett sul set di *Via col vento* – e non nei luoghi di progettazione intellettuale - sta all'inizio di un discorso sulla particolare presenza di Vivien Leigh nel film. Il progetto incontra questa presenza e, felicemente, non se ne può né vuole più

liberare: togliendole la sua libertà. L'ideologia del film non passa altrove che attraverso il particolare modo di essere di Scarlett-Vivien. Il produttore-autore comincia il film senza aver definito la sceneggiatura, ma avendo minuziosamente curato le cose i materiali i particolari (esemplare: l'accento del sud prima ancora delle parole esatte) – l'ideologia va letta, piú che altro, nei comportamenti concreti, nelle vibrazioni sensibili del corpo della protagonista. La sostanza del film non è l'idoleggiamento del sud razzista e fondiario di contro al progresso, bensí il materiale articolarsi della contraddizione tra rigetto del principio di realtà e pragmatismo animalesco nella serie di moti, di anfibologie impulsive di cui si compone la presenza di Scarlett-Vivien come unico progetto possibile. Questa serie è contenuta nella totalità corporea dell'attrice, che non è il pretesto di un'immagine del sud – uno spazio-convenzione su cúi è facile buttare anatemi – ma è immagine in proprio, deflagrata in una gamma di atti e tecniche che sono frammenti di uno spazio tutto da rimisurare.
La sceneggiatura viene integrata giorno per giorno – la "parte" di Scarlett-Vivien non è esattamente ritagliata in un tutto preciso. È una parte inconclusa: si penserà il giorno dopo (domani è un altro giorno) a portarla avanti. La durata materiale dei comportamenti che si attuano nel film non è data da previsioni astratte del tempo, ma da accumuli di sezioni girate nell'andamento di una costruzione disarticolata – di precedenze materiali e merceologiche, fisiche e corporee, sui requisiti teorici. Il film raccoglie la propria materia con pieghe e incongruenze dovute alla realtà patente della sua produzione. (Selznick, frenetico surrogatore dei professionisti assunti, fa uso in questo periodo di stimolanti che, secondo Lambert, spiegano in qualche misura «conflitti» e «imprevisti» della lavorazione). Nel corso delle sostituzioni di scrittori registi tecnici, la sostanza del film procede per assimilazione di entità convogliate in un progetto che, dall'oggi al domani, si rende latitante – che, cioè, si cancella come tale e si dà come realizzazione su tempi ossessivamente produttivi. Questi sono i tempi reali della storia, piú di quelli, con antefatti ed epilogo, della guerra di Secessione (alla prima del film, ad Atlanta, c'è la banda della città che suona solo il vecchio inno sudista, e Vivien Leigh fa una gaffe significativa: «senti? suonano il tema del film!»). Il film in lavorazione, cosí, "sopravvive" – la direzione effettiva del produttore consiste nell'indicare la natura e la materia della produzione; l'intervento formante è nel ricordare che questo è un film, "il film dei film".
In un libro celebrativo della casa MacMillan – quella di «Via col vento» – preliminarmente alla storia del film si vorrebbe negare la confusione e l'improvvisazione, l'anarchia notoria di quel set, facendo riferimento a un alto senso di professionalità e di coscienza

del prodotto industriale che si sarebbero dispiegate nel corso della lavorazione. Ora, capire *Via col vento* vuol dire capire il nesso profondo tra anarchia e coscienza professionale – e niente è piú autorizzato a incarnare quel nesso della figura di Scarlett-Vivien.

Appena cominciata la lavorazione scoppiano i contrasti tra Cukor e Selznick per la sceneggiatura, e tra Cukor e Gable, perché l'attore – si dice – teme che il regista dia troppo spazio ai due personaggi femminili trascurando lui. Il suo agente tira in ballo Luis B. Mayer, che lo ha "prestato" a Selznick. Quest'ultimo comincia ad arrivare ogni giorno sul set e – poiché il vero contrasto è sul copione, che egli cambia di giorno in giorno – dice con un sorriso che non vuole "sorprese in sala di proiezione". Cukor si ribella: uomo navigato, egli intende prendersi da solo la responsabilità di ciò che porta la sua firma. Selznick replica: «se questo film cade, deve cadere per errori miei, non tuoi». Quando lo licenzia, Vivien ne è scioccata. Minaccia di interrompere il lavoro, ma è convinta a darsi pace. Continuerà, comunque, ogni domenica, a farsi aiutare, per l'impostazione della parte, da Cukor – il quale fa la stessa cosa, senza che l'una sappia dell'altra, con Olivia de Havilland. La partenza di Olivier (Selznick gli ha procurato un lavoro teatrale a New York, anche per separare la coppia) la disaffeziona ancora di piú dal modo in cui il film è portato avanti. Victor Fleming, il nuovo regista, si considera "a man's man", un ammazzafemmine (la "sindrome hemingway", dice Lambert, comune a Gable e a molti altri); ha fatto l'operatore e il pilota, ma il lavoro che gli è piaciuto di piú è quello di cacciatore di tigri. Non può non considerare "effeminata" la sensibilità di Cukor, e comincia a chiamare la smorfiosa inglese con l'appellativo scarlettiano di "Fiddle-de-dee". Davanti a lei, un giorno, masticando il sigaro, ammicca al costumista: «perdio, e lascia vedere le tette della ragazza!».
L'altro maschione del set, Clark Gable, appare a Vivien come un grosso beota – tra l'altro, non riesce a capire come possa volatizzarsi dal set, ogni pomeriggio alle sei, preciso come un impiegato. Nelle pause del lavoro, guardandolo seria come una bambina terribile, lo batte sistematicamente in tutti i giochi a carte che lui le in-

segna. Ma l'aspetto piú spiacevole è l'alito pestifero che spira dai denti finti dell'attore – lo spettatore non potrà mai immaginare che cosa Vivien abbia provato quel giorno in cui Rhett la stringe a sé un po' ubriaca e, incombendole sul viso un tempo durato un'eternità, le dice: «lei avrebbe bisogno di essere baciata spesso e bene»: E' troppo civile per dirgli qualcosa, ma anche questo accresce la loro sotterranea, reciproca ostilità.
In disperata solitudine, Vivien si inabissa nel personaggio. In poche ore, sul set, deve passare dalla Scarlett diciassettenne a quella ventisettenne. Lavora ogni giorno a ritmi impossibili, costella il teatro di mozziconi di sigarette, dorme pochissimo – dicono che il suo male, tubercolosi e una gamma di epifenomeni morbosi, sia cominciato con le giornate di *Via col vento*. Le quali, il piú delle volte, si chiudono con Fleming che scalpita come un bufalo e lei in lacrime (chissà se c'è qualcuno a porgerle un fazzoletto pulito: Scarlett in questi momenti, come alla fine della storia le ricorda Rhett, non ha mai avuto un fazzoletto). E' convinta che il regista voglia fare del suo personaggio una "strega", e non manca mai, ogni mattina, di presentarsi sul set col romanzo sotto il braccio. Fleming – che ha piú volte dichiarato di voler costruire un magnifico "melodramma" – è anche sottoposto ai martellanti condizionamenti di Selznick. Un giorno scappa dal set e, dimostrando di avere un cuore, se lo fa colpire da un lieve infarto. Ma anche Selznick, che fa entrare in campo come terzo regista Sam Wood, rischia la disintegrazione; perde al gioco somme enormi e il matrimonio gli va a rotoli – ma è indicativa proprio una lettera che scrive alla moglie (figlia di Luis B. Mayer): «Vorrei stare con te in qualche luogo lontano dai soldi, dal lavoro, dalla costrizione delle sciocche speranze di quest'anno», aggiunge che vorrebbe guadagnare solo quanto basta per essere economicamente indipendente: non crede che il suo destino sia "milioni e potere", ma non sa che cosa sperare in alternativa. Anche Vivien scrive qualche volta a suo marito, in Inghilterra: «E' terribile essere cosí lontano da ogni cosa. Ci si può solo formare un'immagine nebulosa di quanto succede nel mondo...».
Finalmente le riprese si concludono. Ma dopo un po' Selznick richiama Vivien per farle girare per l'ennesima volta la scena d'apertura con i gemelli Tarleton sotto il portico di Tara. L'attrice torna rivitalizzata da una breve vacanza in barca - mentre comincia la distruzione della Polonia, il copione le fa cinguettare: «guerra, guerra, guerra, possibile che nessuno sappia parlare d'altro?».

Licenziando scrittori registi tecnici, Selznick spezza il pacifico concorso del talento e dello stile di ognuno. Lo spezza e lo ricerca continuamente, sulla base di una sostanzialità profonda, costituita

dallo snodarsi dell'oggetto Scarlett tra altri oggetti, animati e no, dall'intersecarsi dei quali si attende la promanazione di un effetto realtà che non può essere determinato da un autore non produttore – il quale non abbia, per intenderci, rapporti costitutivi, di denaro, con gli oggetti medesimi. Sarebbe un errore considerare i licenziamenti piú come provvedimenti punitivi (Cukor, vecchissimo, ancora finiva per chiedersi "perché") che come processi ordinari dell'elaborazione di un "bene simbolico" in cui sia sottolineata – nei termini della "segnalazione" di cui parlavo prima – la sua natura insieme patrimoniale e creativa, con ciò che ne consegue riguardo alla preventivata precarietà dei materiali umani impiegati. Con la dinamica degli avvicendamenti, Selznick impone la realtà della produzione del suo progetto. Il distacco della personalità dalla mansione è il tramite per un adeguato finalizzarsi di quest'ultima alla realizzazione del progetto. Infatti non è che venga meno la sua "stima" per uomini come Cukor o il direttore della fotografia Lee Garmes. Il loro talento è una funzione il cui uso va calcolato – da lui – in rapporto all'acquisto di senso cumulabile dall'insieme degli oggetti – delle merci – investiti nel film. Selznick, perseguendo la scissione tra il talento e l'individualità in cui è incastonato – l'estrazione il piú possibile senza scorie del "lavoro" –, impatta sull'unità della figura umana come prestatrice di un servizio piú o meno estetico.

Estrema caratterizzazione e insieme totale strumentalità (aperta alla revoca e alla riassegnazione) dei ruoli: sono obiettivi la cui contraddizione si risolve nel trasferimento all'interno del compito professionale di tutto ciò che nella personalità contribuisce a determinare – a caratterizzare – il talento. Questo persegue Selznick, col suo progetto, nei confronti delle persone che ingaggia. Ed è un procedimento indubbiamente legato a quanto, con espressione provvisoria e generalizzante, si può definire rientrante nella categoria della "produzione americana". Questa infatti presenta come basilare il raccordo tra massima individuazione dell'orizzonte attitudinale del prestatore d'opera e sua astrazione dal territorio di personalità sul quale si disegna – territorio che, a sua volta, si ridefinisce a partire da (e funzionalmente a) quell'orizzonte. (E' la dinami-

ca del tempo "nel" tempo, di cui ho parlato prima e di cui parlerò ancora piú oltre).
Si consideri il rapporto tra Selznick e Fitzgerald. Il produttore chiede allo scrittore famoso (e si può comprendere l'emozione della Mitchell quando seppe che stava lavorando sul suo romanzo) di fornirgli una prestazione che riguarda la "parola", il testo della sceneggiatura. Quando Fitzgerald, in via del tutto personale, spiegherà al suo datore di lavoro che certe volte, nel cinema, un'immagine è piú eloquente di tante parole piú o meno fedeli al libro da cui si trae il film, Selznick lo considererà decaduto proprio rispetto al compito che, in considerazione della sua qualifica di scrittore, gli aveva affidato. Un letterato, un esperto della "parola" – interpellato perché da molti anni ormai esiste il cinema sonoro – vuole insegnare a lui, produttore che rischia, come fare il cinema? (Tutti i testi su *Via col vento* sono abbastanza agiografici sul conto di Selznick, che invece disponeva di un intuito artistico piuttosto mediocre: per una Scarlett-Vivien che "riconobbe", gli passarono tra le mani tanti talenti, come Susan Hayward, ai quali consigliava di "tornare a casa" a studiare recitazione; era anche invidioso dei professionisti competenti e pieno della voglia di fare cultura tipica di chi vuole lasciare il segno dov'è piú manchevole: il suo rispetto religioso per i classici era un dogma su cui pretendeva di fondarsi per distinguersi con confezioni" di classe" – è vero, allora, che *Via col vento* è opera essenzialmente di Selznick, ma non del suo "genio", bensí del taglio che il suo non essere autore impose, per l'incidente necessità che si deposita in un prodotto frutto di tante circostanze interne ed esterne, al lavoro di gente piú o meno capace, che, comunque, per la particolare stratificazione del film, doveva partecipare all'impresa in quella conflittualità "negativamente" organizzata secondo le progressioni di quel taglio). Il piccolo esempio del rapporto Selznick-Fitzgerald può forse spiegare qualcosa riguardo alle frustrazioni – fatte spesso oggetto di considerazione elegiaca, quasi mai critica – degli scrittori americani, o ospiti dell'America, che ebbero bisogno di lavorare per Hollywood: non è in gioco un grado inferiore del cinema rispetto alla letteratura, ma semplicemente il discorso sulle competenze che gli imprenditori – attribuire ai quali una generica "rozzezza" (che pure, del resto, come abbiamo visto, c'era) spiega ben poco – si sentono autorizzati a fare per ritagliare quanto rientra nei propri settori. Ma c'è un esempio piú chiaro, perché coinvolge la figura piú rappresentativa dell'operazione *Via col vento*: Vivien Leigh.

La salvaguardia della propria personalità – e indirettamente la denuncia del proprio lavoro di attrice come risposta ai bisogni vitali di questa personalità – Vivien l'affida a ciò che nel suo primo (e "ve-

ro") regista, George Cukor, è, in un certo senso, fuori del cinema: la sua esperienza di uomo di teatro. Scrivendo, infatti, al marito in Inghilterra delle difficoltà della lavorazione, parla della irragionevolezza di Selznick che vuole imporre una sceneggiatura raffazzonata giorno per giorno al talento di due persone, appunto Cukor e lo sceneggiatore Howard, che dispongono di un'acuta sensibilità e di una grande esperienza di teatro. Dove il teatro – e la comunanza che ella sente con chi se ne occupa - rappresenta l'esigenza di garantire l'intero della propria personalità dalla resecazione professionale del settore cinematografico, di investire anzi quell'intero nell'area selezionatrice di questo settore. (Le posizioni dei prestatori d'opera e del produttore sono opposte e simmetriche – dal loro incontro e scontro acquista profondità la realizzazione del progetto). Cukor è sostituito da Fleming, il quale avrà anche lui i suoi gravi problemi con Selznick, ma che sul piano della regolamentazione del lavoro di Vivien è perfettamente rispondente ai bisogni del produttore. Un giorno, perduta la pazienza per il mancato rispetto di Vivien verso l'impostazione di ciò che per lui è il vero carattere di Scarlett, scaglia ai piedi dell'attrice la sceneggiatura e le grida: «se la metta nel suo real culo inglese». Vivien lo accusava di fare una "strega" di Scarlett, e la cura che metteva nel contrastare questo disegno – tra l'altro, andando a "ripetizione" dal licenziato Cukor – denota l'involgimento della sua personalità nel carattere di Scarlett, ovvero l'esponenza altamente esistenziale del suo lavoro. (La volgare espressione di Fleming allude, in fondo, all'amplificazione – "royal", in uno stile contrario alla soda adattabilità americana – della persona di Vivien in ambiti di competenza non sua; come del resto l'appellativo scarlettiano Fiddle-de-dee, con cui spesso la chiama, sottolinea la fragilità, la nota acuita del suo carattere che è segreta motivazione del suo investimento generalizzato nella parte).

Cukor non prende piú un soldo da Selznick, ma continua, la domenica, ad impostare le interpreti femminili del film (oltre alla Leigh, Olivia de Havilland): anche questo è indicativo di come il "resto" della personalità fugga dai confini contrattuali del lavoro alle sue radici motivazionali. Ma tutto rientra nel campo del film,

caricandosi nell'attrito: Selznick non ignora dove vada di domenica, il giorno di riposo, l'attrice che ha sotto contratto, e gli sta bene (Vivien, almeno all'inizio, non sapeva di Olivia, Cukor non diceva niente all'una dell'altra – Selznick sapeva di tutti e tre). Il tema pubblicitario di un Cukor regista di donne scacciato dal trascurato Gable che ottiene un Fleming regista di uomini – con ciò che ne consegue rispetto a Vivien – mimetizza questa linea, divisoria ma riportata dentro la costruzione del progetto, tra quanto pensano di sé i prestatori d'opera e ciò che ne pensa chi investe i capitali.

All'epoca in cui si occupa di *Via col vento*, Fitzgerald espone il suo giudizio sul libro in una lettera alla figlia: «Non ci sono nuovi caratteri, nuove tecniche, nuove osservazioni – nessuno degli elementi che fanno letteratura –, soprattutto non ci sono nuovi scandagli nelle emozioni umane. Ma d'altra parte è interessante, sorprendentemente onesto, frutto di solido artigianato, e non provo certo disprezzo per esso ma solo pena per quelli che lo considerano il supremo raggiungimento della mente umana». In queste righe si tocca, da un punto di vista evidentemente amareggiato, la dimensione del superlativo in cui viene assunto dall'informazione americana il risultato ottimale degli sforzi del talento. Una rapida scorsa di quanto negli U.S.A. si scrive su *Via col vento* - con epicentro nell'ufficio pubblicitario di Selznick, ma in forma diffusa da parte della generalità degli organi d'informazione – basta per documentare sulla risoluzione al superlativo delle molteplici articolazioni realizzative che hanno dato vita al film – che diventa, cosí, «il piú grande affresco cinematografico mai visto», oltre che «il piú grosso sforzo produttivo della spettacolare storia di Hollywood» (The New York Times), «un'esperienza davvero schiacciante in uno dei piú vivi technicolor che abbiano mai dipinto lo schermo» e «il piú sfarzoso impegno del favoloso cinema di Hollywood» (Newsweek), «lo si voglia o no, un grande pezzo di vita americana» richiesto dagli americani in massa prima che i critici cominciassero a imbonirli (Time). La divaricazione immediata tra la complessità dei lavori portati dentro il progetto e l'informazione che se ne offre inghiotte gli interi delle personalità – che hanno utilmente frizionato con il progetto, ma che, di per sé, potevano e volevano porsi come termine di finalizzazione del progetto stesso – e li restituisce come intero totalizzato dal talento astratto: risultanza sublimativa di una varietà frastagliata ma incanalata di apporti.
Ancora una volta è particolarmente significativo ciò che capita a Vivien Leigh. A riassumere la vena sottile di ostilità che, durante il corso della lavorazione, ha accompagnato l'impegno di Vivien - nonostante le "copertine" (categoria iconografica ancora non studiata con attenzione) a lei dedicate –, il New York Times, il giorno

dopo la prima cittadina, riporta: «La Scarlett della Leigh ha fatto giustizia dello strano dubbio che patentemente gravava sul talento dell'attrice. Ella è cosí tagliata per il ruolo, per arte e natura, che nessun'altra al suo posto riesce ora concepibile». Dove l'opinabilità dei filtri organizzativi del talento viene "patentemente" rovesciata in dubbio sul talento stesso del tassello meno adattabile del mosaico – per poi tradurre ulteriormente questo dubbio nell'inconcepibilità di ogni altra persona per il ruolo, ovvero nell'assolutezza di un risultato conseguito da un metodo tanto piú utile quanto piú applicato ad elementi riottosi (la cui natura, dunque, lavora per la riuscita complessiva del progetto, ma nel quadro del metodo: ed è il riconoscimento, ancora e necessariamente per negativo, dell'integrazione che gli attori piú "sensibili" si sforzano di produrre tra lavoro ed esistenza in generale).

Quando Cukor è licenziato, Vivien scoppia in pianto. Non potrà affidarsi a uno "stile", alla teoria del film di quel regista – non potrà schermarsi dietro il suo gusto minuzioso. La mediazione è andata – il filtro da lei a Scarlett e viceversa –, ora è in campo con nient'altro che la sua persona. Corre da Selznick a intercedere per Cukor, che le ha dato il fondamento del ruolo e ne ha elaborato i dettagli, modellandoli sulla sua sensibilità. Ma Selznick è irremovibile – e Vivien, allora, chiede a Cukor di aiutarla a impostare nel giorno libero dalle riprese. Cukor, un vero "signore", accetta di buon grado – ma è una cauzione simbolica, che diminuirà di poco la realtà a cavi scoperti del corpo di Vivien sulla scena. Come quando era apparsa a Selznick: gettata nel film, in mezzo all'incendio di Atlanta. Per la realtà del film, deve puzzare di bruciato. (E la corrispondenza profonda che si attiva tra Vivien e Scarlett si impronta anche a questo perseguire entrambe un ideale di sicurezza affettiva o professionale – che a entrambe è tolto –, antipodicamente alla strada tracciata dai loro gesti).
A Vivien sembra che Fleming voglia fare di Scarlett una "strega"; ma dice anche, con un discreto accento ironico, nelle lettere e fuori del set, che l'unica indicazione che egli le dà è: «Ham it up!» Non c'è contraddizione: dare via libera alla sua corporeità non mediata (se non, fuori contratto, nei giorni di riposo) significa fare una

stregoneria, gettare l'enormità di una presenza non esorcizzata nel pacifico rito collettivo della costruzione di uno spettacolo.

Questa enormità giganteggia nello spazio vuoto della sua chimera: Ashley. Leslie Howard era disgustato dalla parte – con spirito non fulminante, uniformandosi alla decisione degli altri attori di scrivere alla Mitchell dopo la loro scelta per i ruoli principali, telegrafò: «Sento come un grande onore di essere stato scelto a interpretare uno dei personaggi del suo libro, il titolo del quale in questo momento mi sfugge». Indubbiamente, certe parentesi manichinesche sono proprio il vuoto apertosi tra l'attore e la parte. In esse si insinua la chimera di Scarlett, introducendo l'enormità della presenza dell'attrice. Piú Ashley è scialbo e immotivato, piú Scarlett si dirama a occupare le sue assenze. Sangiorgio sotto vetro, o piuttosto atrida dissolto ad apertura del cassone, Ashley si ritrae come un foglio bruciato, una lettera senza importanza, e lei è magnetizzata e implicata in questo ritrarsi – forzata a riempirne i livelli via via regredienti. La labilità di Howard accresce la pregnanza materiale di Vivien.
Il movimento di un rapporto è di ordine astratto – i termini sono concreti, ma il loro rapporto è un'astrazione, per quanto incisiva. Sminuendo o abolendo uno dei due termini, la preponderanza del rapporto viene a cedere nei confronti della presenza dell'altro termine, sempre piú risaltato. Si rilevano, cioè, i fattori espressi all'interno della concreta presenza di un termine: il rapporto tra Scarlett e Ashley è l'apertura attraverso cui il corpo di lei sfugge alla dialettica di coppia – e relative astrazioni – anche con Rhett-Gable. Il rigetto permanente che Scarlett opera ai danni di Rhett si spiega, integrativamente, col motivo che egli è un polo forte, che nel migliore dei casi si rivela distruttivo sotto la forma astraente del rapporto. Cosí Scarlett è sola, tra rapporti immaginari e non-rapporti. Questa solitudine Selznick la vede sotto specie di oggetti e colori. La prima volta che fa rigirare la scena iniziale, nel portico di Tara, è perché vuole che Scarlett indossi non la veste di mussolina a fiori, che avrebbe portato anche nella scena successiva – del barbecue dai Wilkes –, bensí un abito bianco, verginale. Un bianco che sta bene nel rigoglio della fauna meridionale, in un technicolor sperimentalmente fragrante, ma che soprattutto sta bene a una ragazza appena uscita dall'adolescenza, matura per un rapporto e un marito. Alla fine del film Scarlett indosserà un abito nero (per la morte della bambina e di Melania), nell'imminenza del solitario ritorno a Tara, dopo l'ultima perdita del rapporto. Lee Garmes dice che Selznick voleva un «colore da cartolina» – ciò che sarebbe stata la causa del licenziamento. Selznick, in realtà, voleva cose colorate in cui si vedessero le progressioni della solitudine di Scarlett.

La presenza di Vivien-Scarlett è dunque in inquadratura senza difese. Il copione le chiede, nella scena dell'arrivo a Tara – quando la mamma è morta, il padre impazzito e su tutto incombe la piú nera miseria per la guerra –, di strisciare sulla terra, strappare le radici e cibarsene. Vivien in un primo momento rifiuta di girare – buttarsi a terra, strappare le radici, mettersele in bocca. Anche Gable – nella scena in cui Melania gli dà la notizia dell'aborto seguito alla caduta di Scarlett – teme che mettersi a piangere incrinerebbe l'immagine che gli ammiratori hanno di lui. Ma per Vivien, che non ha un'immagine codificata, la cosa è piú seria: difende il proprio corpo gettato senza mediazioni sulla terra. Selznick le parla a lungo per convincerla, e dal suo canto il direttore della fotografia la aiuta con un forte controluce, in un'alba meravigliosa che tutta la troupe aveva aspettato, in esterni, sotto la pioggia. La ragazza si getta in terra, mette in bocca una radice e la sputa. Lancia il suo manifesto: giura davanti a Dio che non soffrirà mai piú la fame. Il campo dei suoi diritti, la sua Tara "vera", è il mantenimento di sé – la lotta vincitrice contro il bisogno.

Vivien è Scarlett a partire dalla dura condizione di una corporeità senza mediazioni. Addio raffinata educazione, vasellame di Limoges, Old Vic e freudismo di Olivier. La mossa espressiva va impressa (Ham it up!) direttamente sulla materia bruta della propria messa a nudo. E' una mossa che Vivien si imprime sul volto – dove l'affezione di Scarlett aveva trovato una compiacenza somatica, soprattutto nella qualità erogena degli occhi mobilissimi. E' qui che l'enormità della presenza scenica diventa agilissima, diffusa, capillare. Il volto di Vivien si apre, soprattutto mediante gli occhi, allo scambio completo dei sentimenti. Si pensi a tre scene: Scarlett che va a trovare Rhett prigioniero dei nordisti ad Atlanta e fa la civetta per spillargli denaro per le tasse di Tara, cambiando umore ed espressione quando si rende conto che non ne caverà niente (di nuovo, in questa scena, le mani di Vivien, grosse barriere sulla sua già dissestata via del "fare"e dell'"essere" – Rhett, capito l'inganno, gliele afferra: «queste non sono le mani di una signora, hanno lavorato la terra!», e lei, contraendo il labbro, le fa scattare

dietro il vitino di vespa, per svellerle, si direbbe, come in quel pezzo dell'espressionismo sui tormenti di un delicato pianista convinto che gli siano state trapiantate, dopo un incidente in cui ha perso le sue, mani nodose di un assassino); Scarlett dopo la notte d'amore, forzata, con Rhett, quando, all'ingresso di questi in camera da letto,, ha sul viso la maschera del soddisfacimento, trasformata, alla notizia della partenza dell'uomo, nella maschera della moglie livorosa e frustrata; Scarlett, infine, che al ritorno di Rhett, lo guarda dalle scale con una tenerezza nuova che è brutalizzata da un'osservazione del marito (il quale, tra l'altro, schivando un ceffone, la farà ruzzolare per le scale e abortire).
Le mutazioni che avvengono sul viso di Vivien la collocano sul discrimine di due immagini di Scarlett: come "strega" – l'immagine, forse, di Fleming – e come figura dolce e smarrita. Il personaggio muta lungo questo asse – non distribuisce gratifiche univoche. E' femminilità in transizione, e i suoi tempi di spostamento sono quelli del maturare di una richiesta da parte dello spettatore, che desidera fermare una sua maschera – leggere, magari, la maschera di strega come maschera di angelitudine. Lo spettatore lavora: cerca di infilarsi nelle pieghe, negli scarti, nelle accelerazioni e nei ritardi della dinamica generata sulla presenza della protagonista dai manchevoli rapporti di coppia – cerca di mettersi al posto di uno dei termini. (Nella vecchia versione, ora perduta per il pubblico italiano, a un certo punto Rhett, scuotendo Scarlett per le braccia, le urlava sul viso: «ma cos'ha lui che io non ho!...» – domanda ingenua, cosí semplicemente chiusa alla grandezza della chimera di Scarlett, eppure domanda cosí naturalmente rinascente dalla soggettività ferita).
Ha poco senso parlare del mito reazionario di Tara: il vero paesaggio – mutevole per luce, passaggi di nuvole e di proprietà – è il volto mobile di Vivien Leigh: che la segue, come il piccolo campo del romanzo di Caldwell, perché è la sua "natura". E la persona Scarlett non è la somma degli atti di fisionomia, non la linea teleologicamente saldata dei tratti del comportamento. E', invece, il mancamento che si determina tra due stati espressivi, il moto di decostruzione e costruzione – una mobilità generalizzata, cioè significativa in ogni sua vibrazione. L'enormità del corpo, dunque, si scioglie nel puro senso della rappresentazione, e sulla superficie di questo sciogliersi galleggia il gesto della mano che mette la maschera davanti al volto. Dai passaggi sentimentali di Scarlett fuoriesce Vivien, che esibisce se stessa cosí meravigliosamente depositata nel personaggio per intrinsecità rappresentativa. Deposito non avvenuto per quiete addizioni identificatorie, bensí nei tempi profondi della "disarticolata" costruzione del film, che hanno surrogato quelli ideali della vicenda. Vivien è stata gettata nel film – sulla

terra di Tara, inaridita dalla guerra – come corpo senza mediazioni; ha cercato alle radici della sua motivazione professionale il mezzo di sciogliere la propria massa – di significare Scarlett per forza di quell'impulso vocazionale messo cosí alla prova dal contesto produttivo del film. Il venir fuori e diramarsi sullo schermo della profondità del suo essere attrice (oltre che Scarlett) illumina anche la preminenza del ruolo del produttore, vero definitore dei tempi. Come la produzione ordina il discorso del film, e non viceversa, cosí il rapporto produttore-attrice è determinante rispetto a quello regista-parte.

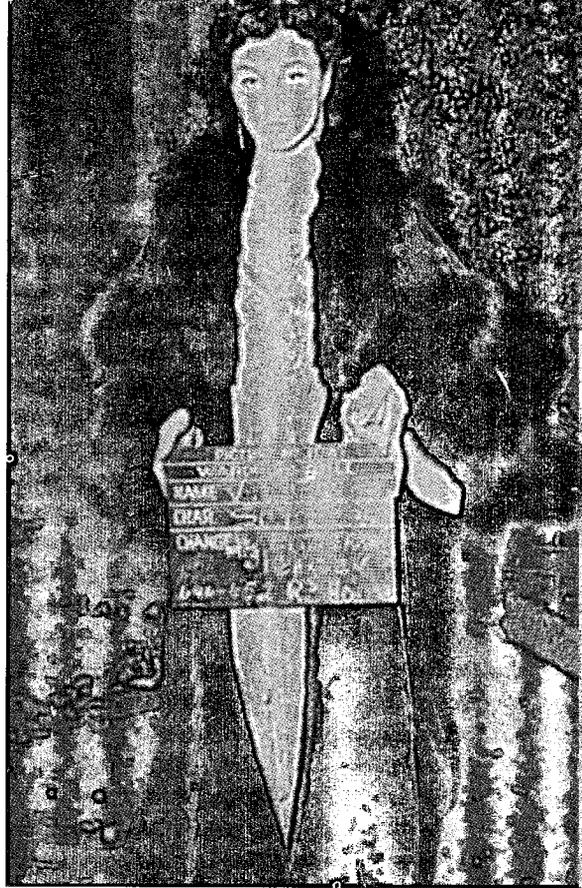
I passaggi sentimentali di Scarlett sono i segni di un'esperienza come successione di perdite. Perde Ashley (che sposa Melania) – ed è la perdita fondativa, che la seguirà stagliandola contro il vuoto, la solitudine via via piú serrata. Scarlett, cioè, si farà forte di questo stagliarsi, nella perdita acquisterà questa forza – ed è la dialettica tra rifiuto del principio di realtà e pragmatismo. Perde il primo e il secondo marito, la madre e il padre, il bambino che porta in grembo e la bambina avuta da Rhett. Perde, infine, Rhett, e prima di questo aveva perso la perdita di Ashley: la chimera sorta nell'assenza di Ashley. Ogni perdita si iscrive in un'altra, è causa o concausa della successiva, in un processo delimitato dalla perdita di Ashley – che crea il vuoto sul quale Scarlett erige la propria dimora (la sua Tara "vera") – e dalla perdita di questa perdita – quando, alla fine del film, la dimora crolla col mito e su Scarlett piovono i cocci dell'idolo del proprio vuoto, in una fase, come coscienza questa volta di se stessa sotto specie di universo affettivo, perfettamente simmetrica a quella in cui aveva lanciato, con determinazione irripetibile (infatti, adesso non ci vuole pensare, ci penserà domani), il suo manifesto programmatico contro la fame e la povertà.

La traiettoria delle perdite ha il suo marchio storico nell'avvenimento che incrocia l'esperienza di Scarlett: la sconfitta del sud – di un modo di vita. Scarlett viaggia tra due atteggiamenti ai bordi di questa sconfitta: quello snervato ed elegiaco di Ashley e quello smagato e opportunista (ma con risvolti che vedremo piú avanti) di Rhett. La sconfitta riduce Scarlett all'essenziale: a gettarsi sulla terra e a mettersi una radice in bocca – a giurare il manifesto della

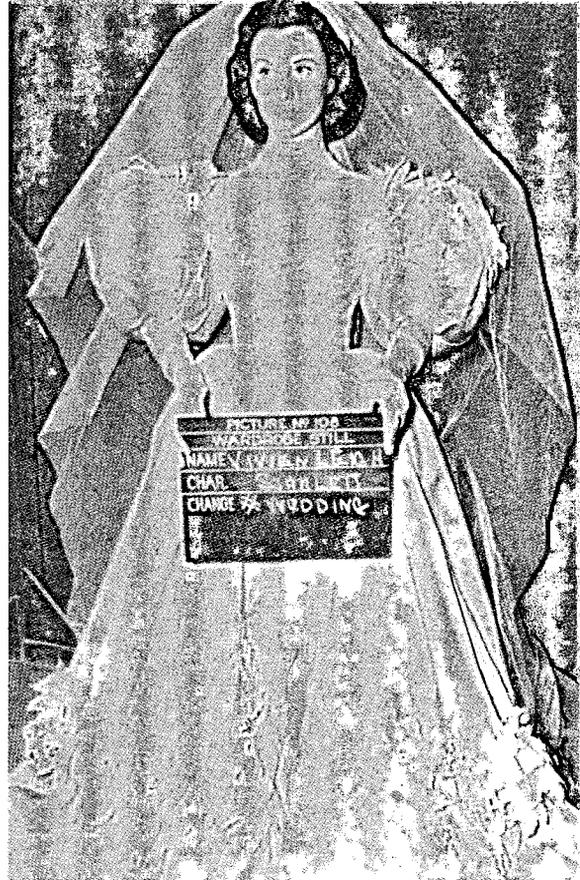
lotta al bisogno. Scarlett reagisce alla perdita di Ashley con un'affermazione cosí forte che coinvolge l'attrice sotto il ruolo e contro il ruolo – il personaggio coinvolge le motivazioni profonde dell'essere attrice come identità integrale. Cosí, lo scarto tra Vivien e Scarlett, l'attimo trattenuto in cui quella emerge da questa, parla allo spettatore di questioni vitali: come, per Vivien, era "questione di vita o di morte" fare Scarlett. E' uno scarto non ubicabile in uno spazio certo (non quello del sud come facile categoria del passatismo di ogni genere), ma che certamente intercetta ogni spettatore nel luogo precario – e rappresentativo per eccellenza – della "differenza" tra sostanza vitale e maschera ideologica.

I passaggi espressivi innestati in Scarlett non devono essere rinchiusi nello schema delle doti dell'attore "bravo". Essi vanno oltre: nonché determinare il passaggio da una Scarlett a un'altra, determinano quello piú rilevante da Scarlett a Vivien e viceversa. Le fughe di pressione liberate da questi passaggi graduano la personalità secondo una scala che scende verso l'azzeramento dei quozienti culturali, nelle zone di sopravvivenza del corpo (e risiamo all'importante formula di Margaret Mitchell). Ciò che è ancora piú incidente se si pensa che un'attrice come la Leigh presenta quelle caratteristiche fortemente "colte" – una memoria sensitiva, seppure ironica, della teatralità aristocratica – che mandano in bestia un Fleming (che le grida di mettersi il copione nel suo "real culo inglese"). Il piacere della sua rappresentazione si condensa nello spazio di un interrogativo sospeso: se fare tabula rasa della cultura sia un prodotto di cultura, una stratificazione a foglie di cavolo. A Scarlett non rimane piú niente (per la sconfitta del sud), di qui, però, la radice in bocca e il manifesto contro la fame. Ma Scarlett – che tira la corda del proprio brutto carattere, troppo, fino alla fine – che cosa impara di sé che non le sia dato, in conclusione del film, con repentina evidenza e che non si configuri come un ritorno (a Tara) alla situazione originaria? Scarlett torna lí da dove era partita, con una "coscienza" in piú, certamente, ma coscienza della propria nudità spirituale.

Vivien – una persona in cui è tutta una tradizione di ritrattistica alta, fino alle raffinatezze di un Cecil Beaton – si lascia cadere a perpendicolo nei vuoti che la sua maestria rappresentativa cava, per gli scambi sentimentali, nella materia di Scarlett. Il suo al-di-là della "bravura" è nel girare dentro la rappresentazione fasi come quelle che si leggono sulla faccia di chi ha detto la sua battuta, mentre si dilata e vibra nel ritardo della sparizione della propria immagine – o il riprendere fiato, il respiro dei suonatori di faticosi strumenti a bocca – il suono degli accordi nelle pause della musica, o quando alcuni del pubblico si affrettano a tossire nell'intervallo dei tempi...

E. Panofsky distingue nell'"opera" tre livelli costitutivi: il soggetto primario o naturale – ovvero, per le arti figurative, la configurazione di linee e colori contenente un valore fenomenologico e latamente espressivo –; il soggetto secondario o convenzionale – col quale entra in campo l'iconografia, ed è il riconoscimento della "storia" o "allegoria" della figura storica (o leggendaria) rappresentata –; il contenuto o significato intrinseco – ovvero l'aspetto "simbolico" emergente dall'interiorità dell'artista o dalla porzione di sociale che lo include, che può essere sociologico, storico, filosofico, e col quale entra in campo l'iconologia (un'iconografia che vuole essere anche interpretazione). Se abbassiamo questo schema sui "colori da cartolina" di *Via col vento* e tentiamo di irretirvi la figura Scarlett-Vivien, abbiamo che il primo livello è costituito dalla materialità inalienabile del corpo di Vivien, con le sue proprietà sensibili e specifiche; il secondo livello è la "parte" Scarlett, la costruzione del ruolo, la discesa nei comportamenti del personaggio; il terzo livello, infine, è ciò che questo personaggio "significa", in senso lato, cioè in una gamma che va dalla posizione personale (rilevabile, ad esempio, in quel "domani è un altro giorno") al carico simbolico che quel personaggio assume (il sud, irrealista eppure vincolato ai dati materiali della vita, perseguente l'identità attraverso la perdita, ecc.). I passaggi tra l'attrice e la parte rappresentata si articolano in un movimento, dentro questo schema, che su un livello opera come forza di svuotamento che lo comprime su un altro. Il piacere starebbe, così, nei transiti, nelle assenze di quiete – non certo nella presenza pacifica di Scarlett, nella sparizione incontrastata, dietro Scarlett, di Vivien. E in ogni caso la tendenza dei passaggi è in linea con il moto complessivo del film, cioè con un moto di perdite scandenti una regressione (che pure è attraversata da una qualche conquista): dalla proiezione di Scarlett su un'entità immaginaria alla chiusura nella sostanzialità del proprio carattere (che cos'è il carattere senza proiezioni?).
I tre livelli, pertanto, non si sussumono verticalmente, ma si ineriscono nei vuoti che li separano e li collegano – vuoti in cui, comunque, da un punto di enigmatica energia, si sviluppa una tensione all'indietro, al primo livello: verso il corpo di Vivien Leigh

(che cos'è il corpo di un attore senza la "parte"?) "lavorato" dall'intervento dello spettatore.

Il rapporto tra principio di piacere e principio di realtà si pone su un piano parallelo a quello dei due tempi della realtà produttiva americana: quello dell'efficienza e quello della programmazione. Quando si parla del rifiuto del principio di realtà di Scarlett e, insieme, del pragmatismo fisico del suo agire si enuncia un tipo particolare di contraddizione, che si sviluppa in un rapporto – proprio come quello dei due tempi – di subordinazione non diretta, secondaria a molti processi liberamente simbiotici. Ovvero: il perseguimento "disordinato" della chimera è libero – fino a un punto, però, oltre il quale è segnalato come risolvimento delle pulsioni in produzione di ricchezza. Il nodo dell'autoconservazione – come necessaria spinta al principio di realtà – e del desiderio sessuale – come opposizione, continuata, a una realtà non rispondente e alimento del fantasma (Ashley, definito, da Rhett, "manichino") – si intrica in un personaggio come quello di Scarlett, che proclama il manifesto della propria conservazione – quando, tornata a Tara durante la guerra, giura che non soffrirà mai piú la fame – e della sua passione pervicace, in un quadro di incentivi reciproci per cui il tema del raggiungimento del benessere si lega a quello dell'impiantare un'attività economica soprattutto per Ashley, perché il fantasma vi prenda corpo (vi si "nutra", propriamente) come amministratore dei propri affari, delle proprie "sostanze".
Vivien Leigh trova riscontri elettivi in questa zona, con la grande civiltà della sua figura e la sua smania, la sua isteria di amante ("irrazionale" disse Selznick, perché voleva, dopo *Via col vento*, la parte di Rebecca nel film di Hitchcock, "essenzialmente" per stare con Laurence Olivier), la sua volontà, come dichiarò in piú interviste, di non essere diva ma vera attrice. Volontà di controllo della nevrosi: perché col "lavoro", autorappresentandosi, si è presenti – si "è" –, allentando i soprassalti di assenza d'identità, le intermittenze della presenza come attacchi di isteria che arrivano all'improvviso, e la ninfomania come prova reiterata del proprio corpo (del suo odore offensivo) "con altri corpi" – come suona la definizione di Duvignaud per una delle caratteristiche dell'essere attore. Pochissime ore di sonno, sigarette, alcool e successivamente sesso in dosi stroncanti, e infine la consunzione di vecchio stampo: tubercolosi. Ma con una serietà, un rigore, uno stile cosí finemente anglosassone – la rappresentazione di questo ideale sopra l'ordine di violenza dei rapporti umani. In Vivien Leigh il tempo di questa rappresentazione, proprio nella sua intelaiatura professionalmente "perfetta" (da non far "concepire" nessun'altra che lei), si dimostra cosí contrattamente limpido da rivelare la natura di ciò che "maschera".

A epigrafe di uno scritto su *Via col vento* si potrebbe prendere il brano di «The Sound and the Fury» in cui il protagonista, un uomo del sud, fa in pezzi l'orologio che lo assilla. La fattoria delle "dodici querce", che in *Via col vento* costituisce un po' il modello della vita del sud, è significativamente contrassegnata da due scritte: una che, quasi ironicamente esibita anche quando Scarlett arriva nella fattoria ormai devastata dalla guerra, dice: «Chi turba la pace di questo luogo sarà punito», e un'altra che è incisa nel riquadro di una clessidra a ombra, mostrata durante il ricevimento: «Il tempo è l'essenza della vita, fa tesoro di ogni istante». E' in questione il tempo di una "pace" – di un luogo in cui esso si è "fermato" in un certo modo, ovvero passa secondo un suo particolare, derealizzante scorrimento. Al tempo di questa pace appartiene il trasparente – senza spessore reale – Ashley: la chimera, la lotta di Scarlett contro il principio di realtà. La guerra è la fine storica di questo tempo, ma soprattutto è la comparsa del tempo normativamente produttivo, quello che vede l'impegno imprenditoriale di Scarlett (che si prende Ashley come amministratore e socio), e in cui un personaggio come Rhett Butler, che si muove sul confine tra i due tempi, sarà colui che incarnerà l'impatto di Scarlett con la realtà. Questi due tempi, in qualche modo, convivono nella categoria "america", stando come un tempo "nel" tempo.

La rappresentatività di Scarlett-Vivien sta nel contenere entrambi questi tempi, nel loro gioco relativamente libero. I due tempi americani – dell'anarchia e della regolamentazione, del dispendio infantile e della razionalizzazione, del piacere e della realtà – stanno nel doppio carattere di Scarlett: nella duplicità in cui Vivien, come attrice, si è ritrovata, pretendendo con tutte le sue forze (e ottenendo) la parte di Scarlett. Nei momenti, e sono diversi, in cui Vivien cambia espressione – soprattutto per cogenza di accadimenti spiacevoli – assistiamo all'innesto di un tempo sull'altro, alla metafora rappresentativa di questo innesto: con una imprevedibilità che mantiene una sua innegabile autonomia nel quadro professionale in cui si realizza il film.

Sempre con riferimento a questa divisione-congiunzione dei due tempi, si potrebbe affermare che *Via col vento* si costruisce sulla

dialettica americana di violenza e quiete (vedi le scritte della fattoria delle "dodici querce"). Quiete come traduzione comune di un ideale di bellezza pacificante, al di là della violenza espressa dai rapporti di produzione. Questo ideale – come modello polverizzato e attivo corpuscolarmente – affonda le sue motivazioni nei comportamenti che non conoscono la fatica del lavoro: quindi, il mito romantico del sud gli è perfettamente attagliato, con quanto ne consegue di rilievo "alto" del gesto anglosassone, da proprietario signorile attivo nella fatica dei suoi negri. La fine del sud rappresenta l'irruzione di una forma del lavoro che, involgendo il proprietario in un diverso "senso dell'avere" – cioè in un rapporto di prestazione salariata –, spezza la diversità signorile dei suoi comportamenti. Del resto, quiete e violenza costituiscono l'intreccio reale dei modi di vita coordinati sulla "produzione americana" – l'affabilità è sempre collegata alla furia in un quadro di reciproche utilizzazioni. Si pensi al problema dei negri: il loro potenziale di rivolta è disinnescato nelle spire del comportamento signorile del sud; lo schiavismo – e ciò che comporta come giudizio, di per sé "violento", su chi lo esercita – è "reso" mediante l'atteggiamento paternalistico che è una realtà interna profonda, effettiva, del legame servo-padrone in questa sua modalità storico-geografica.

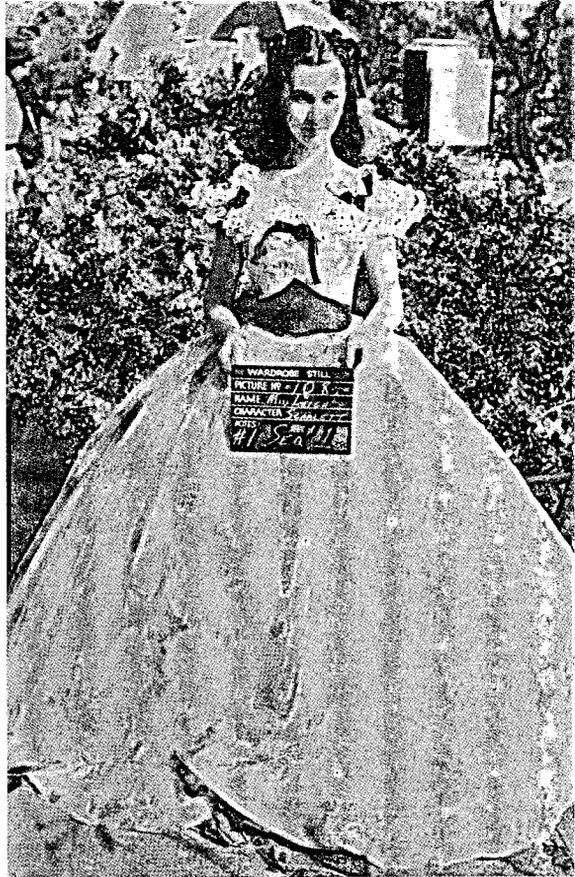
Ma ora interessa vedere il modo in cui un'attrice come Vivien Leigh si innesta in un simile nodo di problemi. Prima di tutto, la vocazione al ruolo è sentita come autoappello inderogabile – alle obiezioni sulla sua non americanità risponde: «ridicolo. Scarlett discendeva da franco-irlandesi, proprio come me, e il sud era inglese, alla metà dell'Ottocento, per la prima o la seconda generazione». L'identificazione avviene nel luogo delle origini comuni. Vivien incarna il tipo della signorilità anglosassone, del gesto nobile e incontaminato (e conseguente rimozione della grandezza delle mani – e il calco "ironico" della mano destra...). Contemporaneamente, però, come rilevò Selznick (e più diffusamente Cukor, che si rende conto, alla prima prova, della sua "duplicità"), questa cultura è attraversata da manifestazioni di violenza quasi selvaggia, destinate, col tempo, a entrare nello spazio patologico dell'epilessia, della bramosia dei contatti. La figura signorile di Vivien non può che prospettarsi in un solo lavoro: quello dell'attrice, che porta sul luogo dell'istanza altrui – circoscritta dalla "parte" assegnata – la propria presenza, alienata solo alla condizione di una permanenza totalizzante in questa specificità rappresentativa che è così vicina, in fondo (da confondervisi...), all'immobilità inespropriabile di un corpo che non vuole conoscere il fuori-di-sé del lavoro comunemente inteso. Di qui il legame tra "questo" lavoro e vita privata: il desiderio non reclamistico di essere attrice e non diva (espropria-

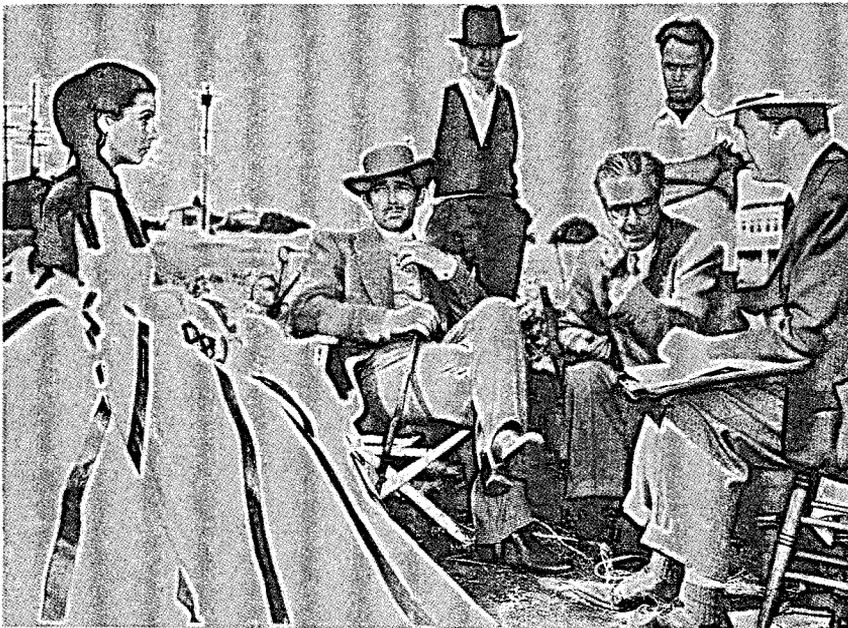
ta), la volontà, quasi sempre frustrata – per inaggirabili motivi delle produzioni cinematografiche – di lavorare con la persona amata (Olivier).
Tornando a *Via col vento*, l'irruzione della violenza – nel suo senso generale – nella quiete è ben visibile nell'aggressione che Scarlett-Vivien subisce ad opera di due barboni della bidonville cresciuta, dopo la guerra, vicino ad Atlanta. L'esterno minaccioso che mira all'integrità di Scarlett prende corpo in questi due personaggi bestiali che arrestano il suo calesse su un ponte pericolante. Scarlett sviene, e vediamo l'espressione sudata e luciferina di un aggressore che si protende verso il suo viso, inerte sul sedile del calesse. L'incosciente bellezza di Scarlett è minata dall'esterno: dalle conseguenze di una sconfitta storica (la caduta del sud e il disordine conseguitone). In soggettiva di questo esterno ci avviciniamo di qualche palmo al viso di Scarlett, fotografato attraverso un filtro idealizzante. Per un momento si è a contatto con la grande ingiustizia che la realtà perpetua nei suoi confronti. La faccia ingorda dell'aggressore – che si muove con la lentezza di una violenza quasi pudica, al limite del rispetto (l'effetto di suspense, prima dell'arrivo del salvatore, determina precisamente questa tonalità psicologica) – si fa specchio dell'individualità degli spettatori e, nella soggettiva sul viso della svenuta Scarlett, mostra ogni piano, volere, desiderio come interferenza dura nel fantasma biondo, delicato, svirilizzato della chimera astorica chiamata Ashley. Ciò che è messo in pericolo è il bell'ovale, signorilmente anglosassone, del viso di Vivien Leigh – si è consumata la fine del sud e sta per compiersi, addirittura sul corpo della protagonista, l'annichilamento della grazia e della bellezza, ad opera della violenza indotta dall'invasione nordista. Ma l'immagine di bellezza superiore a ogni indecenza del lavoro e della produzione – la quale, pure, ha dovuto passare, nel film, attraverso la fame e il duro lavoro di Scarlett tornata a Tara durante la guerra – è sottratta in extremis alla distruzione grazie proprio a un negro, ex schiavo della famiglia O'Hara, che accorre e sbaraglia gli aggressori (razzialmente imprecisabili, comunque piuttosto scuri di carnagione...). (La violenza è solo rimandata: dodici anni dopo Blanche-Vivien, questa "donna del sud", ne sarà definitivamente spezzata in *Un tram che si chiama desiderio*).

E' molto istruttivo assistere al pianto liberatorio di Scarlett, mentre il salvatore tenta di consolarla, senza che i due, in ossequio a una regolamentazione di gesti calata nell'intimo delle personalità, possano sfiorarsi (scena che fa da péndant a quella in cui, durante il cannoneggiamento di Atlanta, Scarlett incontra nuovamente lo stesso negro, precettato con altri dai sudisti che lo fanno lavorare alla difesa della città).
Il sud è finito, ma la sua "fine" dura dentro la vittoria del nord, costituendo con questa il tempo multiplo dell'articolato sviluppo produttivo degli Stati Uniti. Questa durata è rappresentata dalla salvezza dell'immagine di Scarlett-Vivien: salvezza effettuata proprio da chi avrebbe dovuto essere piú intenzionato a impossessarsene e a distruggerla. La permanenza del sogno sudista all'interno di un altro sogno e di un'altra realtà – e il rapporto di funzionalità che vi si determina, della necessità abbinatoria di violenza e bellezza – torna a esprimersi come "filosofia" finale del film.
Scarlett, come un personaggio della mitologia greca, riprenderà forza dalla propria terra (origine), ma soprattutto rimarrà sospesa nell'allontanamento, da sé, dei tempi decisionali – produttori positivi di svolte e di crescite –; ci penserà, ancora una volta, "domani".

Quando Vivien orecchia dalla scala i discorsi degli uomini riuniti nella sala della casa delle "dodici querce", vediamo Rhett Butler opporre, alle ragioni della guerra, l'assenza nel sud di fabbriche di cannoni. Un giovanotto biondo, che sarà il primo marito di Scarlett, grida: «ma che importanza può avere questo per un gentiluomo?» e insulta Rhett, mentre intorno si carica l'elettricità per l'imminenza del conflitto. Poco dopo, Scarlett intrappola Ashley nella biblioteca con una calorosa dichiarazione, dalla quale egli si difende, finendo per prendersi uno schiaffone. E' evidente la connessione tra le due scene: combattere una guerra senza cannoni è piú o meno come amare senza essere riamati. Nell'uno e nell'altro caso l'assenza di basi non ha, in un certo senso, nessuna importanza: si può combattere e si può amare di per sé, prescindendo dai termini relativi, dal nemico o dall'amato (e risiamo al discorso sul costitutivo difetto di rapporto nel destino di Scarlett). Il sogno del sud è racchiuso in una considerazione di sé mai aperta all'incontro verificante con la visuale dell'altro. In questo volare di schiaffoni e di guanti di sfida, le cose "sono" come le vede un occhio spuntato tra le palpitazioni del cuore o nell'incavo dell'ombelico. Del resto, anche Rhett – e il fatto che non sappiamo subito che sta ascoltando la dichiarazione nascosto dietro un divano esprime la sua natura relativamente "oggettiva", in questo diversa da Scarlett – partecipa del morbo delle cause perse: si veda il suo

accorrere a difesa del sud, dopo tanto scetticismo, quando ormai Atlanta sta andando in fumo come in un omerico canto di provincia. La stessa Scarlett è una causa persa, che egli non si stanca – se non alla fine – di abbracciare. Cosí Rhett è un uomo del nord a patologia sudista, che si ritaglia un destino personale di infelicità nell'unione con una donna provata, a sua volta, da una serie di perdite che la lasceranno sola. I due si incrociano e si smarriscono, senza capirsi. Eppure ambedue sperimentano un ordine materiale dell'azione, proprio in quel loro perseguimento di obiettivi fallaci: Scarlett un Ashley che non ci sarà mai, Rhett una Scarlett che non c'è, abbandonando l'impresa esattamente quando, alla fine di ogni perdita, forse – se non altro come riconoscimento del proprio carattere – comincerà ad esserci. Questa materialità, anche in un personaggio partecipante della sostanza del nord, assume contorni infelici, perché nessuno dei due comprende le circostanze che impediscono il sincronismo dei desideri e delle maturazioni – e queste circostanze bisognava capire, non quello che c'era nelle povere teste dei singoli (è molto bella la scena in cui Rhett, ubriaco, stringe tra le palme le tempie di Scarlett, mormorando che vorrebbe farle schizzare fuori le cattive disposizioni). Ma, standoci dentro, non è possibile capire le circostanze, che addossano ai corpi la rappresentatività delle tendenze dei tempi e delle nazioni, il peso dei sacramenti per l'asino ignaro. «Non ci voglio pensare, ci penserò domani» rende la nozione di una continuità che ha gravato su Scarlett – troppo piú forte dei suoi sforzi di concentrazione, comunque dilazionati –, che Rhett porta con sé nella nebbia del giorno dell'abbandono, e che è diffusa nelle condotte dei commossi e compiaciuti spettatori del film – una continuità trascinante del tempo, non dominabile dall'esterno, e soltanto vivibile tenendosi sulla linea tra soggettivo e oggettivo, Scarlett e Rhett: la dinamica produttiva, seppure dolorosa, di rotture che delimitano uno spazio di congiunture, una comunità nella distanza tra schermo e pubblico. Questo non può essere negato a Selznick: la messa in moto di una macchina che avanza riflettendo nella propria andatura quella dell'America, formalizzando rischiosamente, precariamente, non fuori da questo moto ma dentro al suo muoversi – con l'unica consolazione prospettica, inventata per leni-

re la sgomenta anarchia del "ci penserò domani", di quelle "voci" che Scarlett, a estrema consolazione del suo stato, ode nella casa che Rhett ha appena abbandonato: voci del padre, di Ashley e di altri che le ricordano che il suo destino è a Tara, nella terra della sua infanzia (che i suoi guai, insomma, vengono da lontano). Questa invenzione rozzamente poetica a forma di consuntivo si deve documentatamente a Selznick, e svela la pacchianeria del suo gusto estetico. Ma nel complesso del film il produttore ha avuto un compito opposto a quello che questa chiusa lascerebbe supporre, consistente precisamente nello spalancare i contributi artistici delle persone di volta in volta sotto contratto alla contaminazione con la pratica economica americana, con gli usi generali impiantati sul circolo sociale della produzione e del consumo.

Ancora oggi il materialismo naturale di Scarlett, o – se si preferisce – il suo pragmatismo animalesco, agisce come una carica di simpatia, quasi rafforzata dagli aspetti sgradevoli del carattere. Non è la sua capacità di sognare – di innamorarsi a vuoto – che ce la fa piacere, ma piuttosto lo scoprirla tanto resistente agli urti della malasorte e degli eventi storici. Quello che le manca è la capacità astrattiva, l'intuizione della relazionalità di un sentimento, dell'altro capo di una corrente affettiva – e la sua incapacità a instaurare il rapporto stimola in modo originale il rapportarsi dello spettatore a lei. Per questo si può parlare di una "magia" del suo amore, fatto e disfatto conficcando indolori spilloni nell'idolo biondo e anemico. Ma magia in quanto materialismo primitivo, propaggine della pelle – non nel senso che il termine assume per traslato, quando si associa alle virtù dell'immaginazione e del favoloso. Scarlett è una figura infantile dedita a magie pratiche: cinge l'amato con una sciarpa gialla parché torni salvo dalla guerra (ma la moglie gli ha preparato con le sue mani una divisa intera); pronuncia il suo nome dietro il vetro, guardandolo partire, per mantenerlo in vita e nel proprio cuore (due cose che, appunto, la sua "magia" unifica); stringe nel pugno la terra di Tara che Ashley le ha dato come simbolico sostituto del proprio possesso («tu hai Tara...»). Leggere la passione di Scarlett solo in chiave romantica è dunque fuorviante: "magia" sí, ma la magia materiale dei praticoni e degli ingenui. In questo, *Via col vento* apporta una notevole variazione nelle categorie hollywoodiane dell'innamoramento; ciò che può spiegare l'estremo disagio di Leslie Howard a muoversi in una parte indubbiamente da "manichino", ma implicato in un amore che negli occhi di Scarlett-Vivien ha guizzi che fendono il clima di sognante "intermezzo" cui si era abituato con le altre attrici. Non si può diminuire il valore chimerico dell'amore di Scarlett per un personaggio che rimane un sintomo della gentilezza bionda – una

sorta di archetipo della gens venuta dal mare – preesistente alla grigia genesi delle oggettivazioni. Scarlett, però, è troppo scattosa perché si pacifichi nel possesso di questo sintomo, che è solo una rotella del meccanismo della sua nevrosi – la sua realtà, allora, non sta in ciò che non potrà avere, ma nel funzionamento di questo meccanismo. Sul quale va misurato il giudizio di "reazionarismo" che da piú parti si fa gravare sul film. "Pensarci domani" è almeno accettazione non trionfalistica della scissione del carattere, sempre piú concreta delle identità che, al suono delle grancasse nazionali, i personaggi rooseveltiani si riconoscevano in piena sintonia col tempo unico del loro ambiente (il tempo della distonia, del non riconoscimento, era stato solo un brutto sogno, qualcosa di presto rientrato nel "dopotutto" felice, sempre piú felice dopo ogni prova, orizzonte di vita americana).
Anche in quanto è complessivamente sballato c'è una verità interna – una dose di bellezza o piacevolezza –, se uno astrae da quell'incapacità astrattiva e relazionale di cui, in genere, si costituisce la regione degli sballamenti. Prendiamo, cosí, il sud come "regione" esemplare, carico simbolico delle candide spalle di Scarlett. Il "fascino" del sud: viene in mente il complimento che un volgare yankee, distraendosi un attimo dai suoi intrallazzi, lancia a Scarlett, quando questa, bardata nella tenda verde che Mammy le ha cucito come abito di lusso, accompagnata dalla serva negra, se

ne torna piena di sussiego dall'impresa fallita di spremere da Rhett i soldi per le tasse nordiste su Tara: «una tipica bellezza del sud!» – espressione assai vicina, nel tono, agli appellativi con cui Fleming si rivolgeva all'attrice. Il "fascino" del sud è qualcosa di facilmente circoscrivibile: "magia" nel senso detto, materialismo primitivo e raffinatezza. Molti intellettuali del sud, prima del conflitto, opponevano agli abolizionisti l'idea di una società di uguali, "greca", senza gli orrori del salario. Idea in gran parte sincera, e in quanto sincera bella – solo, fondata su una grande rimozione: i negri, eterni schiavi, si sarebbero accollati tutta la fatica della produzione. Anche Scarlett ha un suo piano pulito, innocente – ma ha rimosso un fondamento della realtà: Ashley non fa per lei. Ciò che la porta a tirare troppo la corda con Rhett. Quest'ultimo, per quanto piú "realista" nel senso del superamento della sindrone "sud" (seppure con gravi ricadute da ascriversi a insufficiente vaccino) insabbia il caso Scarlett con l'ultima, quasi tranquilla, imprecazione pronunciata prima di allontanarsi nella nebbia. Abbandona Scarlett proprio quando le proiezioni amorose degli spettatori si rapprendono sulla purezza da lei conseguita alla fine della serie di iniziatiche perdite. Ma, appunto, anche Rhett difetta di spirito relazionale, di dominio sulle circostanze. Gli spettatori, certo, ne dispongono appena di piú – ciò che basta loro per desiderare Scarlett non come una causa (persa) ma come persona fisica. Possono farlo perché coabitano solo fluttuantemente con i fantasmi dello schermo (che è lo stesso motivo per cui forse non solo Rhett Butler ma anche Laurence Olivier li sconsiglierebbe dal prendere in moglie una donna e un'attrice desiderabile come Vivien Leigh). Fuori dello schermo si sa qualcosa di piú sulle circostanze – sulle scusanti dei personaggi –, eppure si è presi dentro la "miseria" di un carattere sul quale una storia ruota – e non ha molto senso chiedersi se in avanti o indietro – a infilare la propria coda nella propria bocca, il domani nell'oggi. Il senso di questa comunità difettosa istituita nella distanza tra schermo e pubblico – persa nel fascino di uno sviluppo di perdite e tesa alla comprensione di circostanze che rischiarino, sempre in moto, la parte di acquisto di quelle perdite – restituisce a ogni "ripresa", in questo prodotto cosí ontologicamente "cinema americano", la libertà di godere e di giudicare, al di là della grande illusione di un confine ortodosso tra queste due facoltà.

Per la stesura di questo scritto mi sono servito soprattutto di:
W. Pratt. «Scarlett Fever», New York, 1977.
A. Edwards, «Vivien Leigh. A Biography», Londra, 1977.
G. Lambert, «The Making of Gone with the Wind», New York, 1976.
B. Thomas, «Selznick», New York, 1970.
P. Trent, «Those Fabolous Movie Years: the 30s», New York, 1975.

I FILM

AL DI LA' DEL BENE E DEL MALE

r.: Liliana Cavani – **o.:** Italia-Germania Occ., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 149

Nello scegliere per il suo film il rapporto a tre fra Friedrich Nietzsche, Paul Rée e Lou Salome, Liliana Cavani non aveva certo intenzione di ricostruire la vicenda con scrupolo storico o biografico. La sua idea doveva essere quella di un film vicino allo spirito dei tre straordinari protagonisti, di un film tanto visionario quanto era esaltata e proiettata nel futuro la loro concezione di una nuova morale o di nessuna morale. Non un film su Nietzsche, dunque, ma un film nietzschiano, percorso da illuminazioni, allucinazioni, oscuri tumulti e follie.
Naturalmente i personaggi dovevano essere quelli, caratterizzati e ben riconoscibili, quella l'epoca e l'ambiente sociale, perché altrimenti il pensiero di Nietzsche, cosí dolorosamente impetuoso e sovvertitore, e il suo stesso tentativo di vivere una stagione di rivolta dionisiaca, avrebbero perso il loro significato.
Che il film sia volutamente "eccessivo", appunto per suggerire la libertà filosofica dei protagonisti, appare dal suo stesso presentarsi per scene riassuntive ed esemplari, non simboli ma piuttosto indicazioni di quel che la realtà può suggerire: il modo in cui i personaggi la vedono. Roma, per esempio, dove il film incomincia, che altro è se non il luogo della libertà sessuale, secondo il mito di tanti uomini del Nord, che s'illudevano di ritrovare in Italia i loro fantasmi di panica festa dei sensi? Paul Rée all'inizio del film, turbato, osserva come in un'iniziazione della mente l'estatica placidità con cui Nietzsche palpa le natiche di Madame Thérèse, la prostituta, e Lou spia con curiosità proterva tra le rovine una piccola antologia di scene sul tema dell'omosessualità maschile. Il progetto di vita a tre nasce fra i misteri di una Roma notturna e pagana, si riconferma al sole; tutto si svolge secondo i canoni di un vecchio rito e di una nuova invenzione. Lo spettatore ha tuttavia immediata la sensazione o la premonizione che il disegno dei tre sia destinato a fallire, che esso sia in realtà piú un patto sperimentale e dimostrativo, che un'intesa psicologicamente possibile. Il naufragio sentimentale, che Lou paventa in una relazione a

due, diventerà un'altra forma di cedimento, una rete d'impotenza e di frustrazione.
Fritz conduce ospite nella casa paterna, casa di pastori luterani e di donne sessualmente insoddisfatte, la signorina Lou Salome che, oltre ad essere russa ed ebrea, affascina il filosofo della controcultura con una bella natura di libertina. Il conflitto tra Nietzsche e la sorella, dopo tanti anni d'incubazione, si rivela nelle sue radici sessuali: la zitella timorata (interpretata con grigia cattiveria da Virna Lisi) è segretamente innamorata di Fritz. Nell'inevitabile idealizzazione con cui la donna proietta a se stessa l'immagine dell'amato, il fratello non è soltanto un grande pensatore ma un "santo", e dunque vittima della straniera, un'intrusa, mostro di libidine e d'insolenza.
Lui chi è? Un pazzo che si crede Nietzsche. Ma è anche Friedrich Wilhelm Nietzsche in persona, rivelato nelle frasi che riassumono le sue visioni immoralistiche. Dice: «Il superamento della compassione è la virtú migliore». Dice ancora: «Friedrich Nietzsche, ecco il diavolo». (Chi ha finto che fino a questo punto del film il protagonista non sia identificabile, perde qui il pretesto per continuare).
Due forme di frustrazione sessuale vengono messe a confronto nella casa dei pastori e delle donne illibate: quella, isterica, della sorella Elizabeth, che si taglia le mani e sbrana i polli arrosto; e quella, curiosamente ilare e liberatoria, di Fritz, a cui Lou continua a negarsi. Sembra che tra il filosofo e la ragazza una confidenza totale venga provocata appunto dal gioco delle ripulse fisiche. Durante una passeggiata in un bosco autunnale, non gotico, non di conifere, Nietzsche racconta la sua visita a un postribolo, il prezioso acquisto di una malattia sessuale da una giovanissima prostituta siciliana dal sorriso ermetico, scura e silenziosa tra enormi bionde allettatrici. (La scena, con l'uomo confuso e poi affascinato dal piccolo sesso quasi implume, è molto bella).
«La sifilide ha trasformato la mia vita» dice Fritz con orgoglio. La malattia è vista come liberazione, come aiuto decisivo e fatale a rompere col passato: è, paradossalmente, uno stimolo alla "volontà di potenza", una separazione dalla "morale del gregge". Il protagonista vive le sue idee con una ostinazione eroica: il Nietzsche della Cavani è rappresentato costantemente come un uomo assetato di coerenza: malato e ridente, consapevole, impegnato sempre, tra le debolezze della carne e della mente, ad affermare in se stesso la volontà di essere l'uomo nuovo. Erland Josephson, l'attore protagonista, è bravissimo nel rappresentare l'uomo di mezza età, asceta del libertinaggio, forzato di una programmatica mitologia, continuamente frustrato quando sperimenta nella vita reale ciò che nel pensiero gli appare tanto esaltante.
Infatti la vita in comune nella stessa grande stanza non è per Fritz, Paul e Lou quella "santa trinità" che avevano previsto. La personalità vitalmente piú forte è Lou, come conferma la famosa fotografia del carrettino, in cui lei, con la frusta in mano, ha messo i due uomini alle stanghe; lei può negarsi o concedersi all'uno o all'altro, può giudicarli per le loro insufficienze virili, può condannarli con una parola, «intellettuali», che in quell'occasione e in quel tono è insultante perché anacronistica.
Il tramonto della trinità è espresso con una sequela di povere sfrenatezze: Fritz, ubriaco, che prende (o finge) la ragazza per una prostituta; lei che urina in un vaso cinese in mezzo alla stanza; Paul che non ce la fa e tenta di suicidarsi. Nietzsche, per merito soprattutto della recitazione di Josephson, riesce sempre ad esprimere una specie d'interno, strenuo divertimento, una disinteressata ammirazione per le qualità egoistiche della ragazza; la nevrotica gracilità di Paul è invece interpretata con molto sforzo da Robert Powell, le cui risate mostrano lo studio con cui sono recitate.
La trinità si spezza: Lou ha trovato nell'impotenza di Paul le basi per una convivenza a due non convenzionale e

va con lui a Berlino; Fritz si rintana a Venezia. Ormai le visioni di Nietzsche non sono piú solari: il demonio è un uomo nudo sotto il vestito nero, battuto dal vento, nel lividore autunnale di Piazza S. Marco. La malattia è ancora un mezzo di liberazione? Il filosofo soffre e prende l'oppio per superare il dolore, ma i fantasmi che la droga gli forma nella mente hanno parole di condanna, gli rimproverano di aver perso il tempo e la forza del pensiero, correndo dietro a quella che lui stesso ha chiamato una «sudicia scimmietta». Il malato va a Berlino, per ritrovare i due amici di un momento trionfale della sua vita, Lou e Paul. Capita in una manifestazione socialista, un'occasione per lui di dichiarare che il nazionalismo è la malattia dell'Europa, che bisogna seppellire l'idealismo come filosofia. «Distruggete i buoni sentimenti e la vita tornerà».

Piú i due uomini declinano e piú la donna sembra acquistare sostanza; l'egoismo, la non compassione, virtú che Fritz raccomanda, vanno sostituendo in lei i sentimenti "buoni". Quando Nietzsche, arenato in un albergo, chiede aiuto con una lettera che ostenta di non chiederlo, lei va d'impeto fin lí, ma all'ultimo torna fuori senza salire da lui; seduta sui gradini di un orinatoio sotterraneo, di notte, mastica, con rabbia prima e poi con sacramentale gratificazione, la lettera dell'amico. Dominique Sanda, viso ormai consumato da personaggi simili a questo, è brava nell'esprimere lampi di tenera e complice spietatezza. «Lou è il mio superuomo» dice Fritz.

Ormai la trinità va verso la crocifissione. Lou deve cedere a un ricatto e sposare il medico Carl Andreas. Paul paga per vedere un facchino possedere una prostituta: il sesso per lui non è un mezzo di conoscenza, ma appena una nozione. Fritz, di nuovo a Venezia, vaneggia fantasticando sulla guerra fra Cristo e il diavolo, ma vede soltanto due ballerini nudi, un inetto tentativo di tradurre un pensiero in coreografia. (Ma qualcuno ha suggerito a Josephson, o l'ha inventata lui, una reazione di paura, benissimo espressa: l'attore si sposta lungo una parete, sulla punta dei piedi nudi in un'involontaria e goffa imitazione del passo di un ballerino).

Paul Rée muore, annegato e violentato, in un'iniziazione all'omosessualità che egli stesso ha cercato. Nietzsche impazzisce: parla con un cavallo a Torino e finisce in clinica. Gli sceneggiatori (la stessa Liliana Cavani, Franco Arcalli e Italo Moscati) hanno introdotto nella scena un'invenzione geniale: nel cavallo di una vettura di piazza il filosofo demente riconosce Wagner, da lui inizialmente esaltato e poi criticato e odiato. Il pazzo ha un moto di compassione verso il grande musicista, lo chiama eccellenza, lo conforta, lo vuole aiutare.

Nell'ultima scena del film, Nietzsche è stato riportato dalla madre e dalla sorella nella casa paterna. Suona il piano, non riconosce Lou che si è introdotta nella stanza di nascosto; né reagisce all'idea che l'Ottocento sta per finire, che un nuovo secolo (il «nostro» dice la ragazza) sta per incominciare. E' perduto, esule nella follia. Lou riparte in carrozza, col giovinetto biondo che l'ha accompagnata (Rilke, probabilmente); non s'impietosisce sulla sorte di Nietzsche, fuma, sorride a un ricordo lontano: lei e Fritz che corrono, che lottano sulla terra bagnata, in uno spontaneo gioco erotico.

Fotografato con grande intelligenza da Armando Nannuzzi, il film è continuamente fuori dai pericoli del naturalismo, ma non si può dire che raggiunga sempre una capacità di "visione" ugualmente accesa e allusiva. Se l'intenzione, come si diceva, è volutamente "eccessiva", a incominciare dalle esclusioni e dalle scelte nei materiali biografici, il modo in cui è espressa non lo è. L'immagine resta al di qua delle parole e dei fatti; le allucinazioni di Nietzsche, nella loro crudezza di rappresentazioni corpose e reali, sono simboli ingombranti e rudimentali. L'emozione del film è nella caduta, nel funereo, nella morte; il colore del sole, l'aria rosea di Roma, diventano l'umidità grigia e bluastra del nord e la stes-

sa Venezia si chiude plumbea sul filosofo che sente affondare la mente nell'ombra. Cosí il tentativo di rifondare la morale o di abolirla, di superare la misura dell'uomo, il sogno di un'irrazionalità impetuosa e travolgitrice (e la stessa poetica "santa trinità") si spegne in un tentativo di trasgressione, in uno scandalo per benpensanti. Servirà piú tardi, mistificato, a zavorrare l'assenza di pensiero delle dittature.
Liliana Cavani deve forse avere il coraggio di essere visionaria fino in fondo. Uscita dalla notte psicologica del *Portiere di notte* per accendere il patetico sole in cui Nietzsche voleva veder danzare Dioniso, la regista ha ottenuto un risultato già di maggiore qualità. Tuttavia le ragioni dello spettacolo, che giustamente le stanno a cuore, sembrano a volte sovrapporsi all'idea anziché nascere insieme. Liliana Cavani è una personalità molto forte del nostro cinema, attratta in uguale misura dal pensiero razionale e dal pensiero irrazionale. In questo dissidio, coscientemente accettato, troverà probabilmente lo stimolo per un grande film.

Renato Ghiotto

CASOTTO

r.: Sergio Citti – **o.:** Italia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 151

L'ipotesi che Sergio Citti, con questo suo terzo film, si sia voluto concedere una pausa, uno strumentale ripensamento, non è da scartare. Né si può parlare di inversione di rotta tematica se il regista ha inteso conquistare una sua credibilità commerciale (i suoi film precedenti hanno stentato molto sul mercato); le strutture del cinema industriale sono, almeno per ora, cosí composte da costringere un autore a siffatti condizionamenti. Di certo si può affermare che *Casotto* ha poche cose in comune con i suoi film precedenti, *Ostia* e *Storie scellerate*, che rivelavano un autore capace di rappresentare un certo sottoproletariato romano, quello stesso ambiente delle borgate, quegli stessi personaggi che avevano ispirato il Pier Paolo Pasolini di *Accattone* e dei romanzi «Ragazzi di vita» e «Una vita violenta». E seppure Citti si era avvalso per quei due film della stretta collaborazione dello scrittore, si può con certezza affermare che egli risultava un autore in proprio. Si può andare ancora oltre: principalmente in *Storie scellerate* Sergio Citti, di origine proletaria (a differenza del suo maestro) era capace di andare oltre gli insegnamenti ricevuti, almeno nel senso di saper infondere nella sua storia, pur datata, un sapore di autentico, un'interpretazione di quel mondo subalterno, diretta e originale.
Del resto, che *Casotto* sia opera di compromesso si può ricavare dalla sua spiccata affinità con quella commedia all'italiana anni cinquanta, con certi stereotipi narrativi di gracile ispirazione, ma di sicuro esito popolare, che, tra l'altro, pure derivando da alcuni cascami del neorealismo, facilitarono l'allontanamento del nostro cinema da quella via originale che nell'immediato dopoguerra era stato il neorealismo. Tanto piú che *Casotto* si riallaccia a un film che precorse e aprì la strada ai moduli piú corrivi e superficiali della commedia all'italiana: *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer, realizzato nel 1950, un anno in cui il neorealismo già denunciava la sua netta involuzione. Anche il film di Citti è composto di tante storie minute che si intersecano una con l'altra, e si svolge in un giorno estivo con tutta probabilità non feriale. Un po' di lattemiele in meno, un piú stretto legame con la realtà odierna (ventisette anni non sono passati invano), qualche grammo di grinta popolaresca in piú, ma in sostanza l'impianto dei due film non è molto diverso. Semmai si potrebbe in chiaroluce tentare un esame sociologico e di costume sul cambiamento che in tre decenni ha subíto la nostra piccola borghesia. Ma non fino al punto di una precisa denuncia dei mali che hanno arrecato soprattutto alla piccola borghesia il consumismo e

il fragile miracolo economico italiano. Si può in sostanza affermare che con *Casotto* Sergio Citti si è limitato a fare il regista professionalmente corretto, con la segreta intenzione e speranza di tornare presto al suo risentito, provocatorio e personale modo di raccontare.
A differenza di *Domenica d'agosto*, *Casotto* ha un unico ambiente: uno spogliatoio, una grande cabina (ce ne sono in realtà?) dove convengono e si assiepano un certo numero di personaggi. Cosí il balletto-pochade ha inizio, e in verità l'azione non ristagna, i protagonisti delle rapide storie entrano ed escono dalla comune con buon ritmo e scioltezza. Ecco una rapida esemplificazione di questi raccontini stereotipi: ci sono due ragazze (Anna e Mariangela Melato) che tentano di incastrare un misterioso bigotto (Ugo Tognazzi). Un sacerdote straniero che è intento alla lettura e preferisce spogliarsi in solitudine, essendo effetto da una paradossale anomalia. Due militari, fanatici di culturismo, che alla fine sembrano propendere per l'omosessualità, nonostante abbiano agganciato due ragazze di facili costumi, arrivate alla spiaggia in compagnia di due giovanotti squattrinati e un po' svitati, interpretati da Franco Citti e Luigi Proietti. Due nonni (Paolo Stoppa e Flora Mastroianni), accompagnati da un aitante nipote venuto dalla provincia che non ha capito il ruolo assegnatogli (Michele Placido). La coppia dei due anziani si trova sulla spiaggia per accasare la loro nipotina incinta (Judie Foster): ecco, questo non ha afferrato lo sprovveduto nipote. Sarà l'affamato Proietti a cadere, con tutta probabilità, nel pur ingenuo e trasparente tranello. Due innamorati (Carlo Croccolo e Clara Algranti) ansiosi di un amplesso, che per una ragione o l'altra sono costretti a rimandare. Un allenatore (Gianni Rizzo) che ha condotto ad ossigenarsi e far ginnastica una squadra femminile di uno sport collettivo imprecisato, ragazze affascinanti ma asettiche, tutte comprese nel pensiero della partita che le attende. E ancora qualche altra figurina di contorno, c'è anche Ninetto Davoli e perfino Catherine Deneuve, in una rapida apparizione. Se c'è un dato che accumuna tutte queste storielle, può essere individuato in un certo misoginismo di fondo.
Gli esterni di *Casotto* si possono contare sulle dita di una mano. In definitiva, pur mostrando di sapersela cavare, non era certo questo il film che poteva condurre Sergio Citti a esiti piú alti e maturi. Tanto vale augurare all'autore di *Storie scellerate* di tornare presto ai suoi racconti del sottoproletariato romano. Del resto, accanto al Giulio Paradisi di *Ragazzo di borgata* e al nuovo comico toscano Roberto Benigni di *Berlinguer ti voglio bene* (e del suo regista Giuseppe Bertolucci), Sergio Citti è fra i pochi capaci di rappresentare quel mondo ancora tanto frustrato e compresso nelle sue isole o aree di sottosviluppo.

Massimo Mida

CROSS OF IRON (Croce di ferro)

r.: Sam Peckinpah – **o.:** Gran Bretagna-Germania Occ., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 151

Di fronte a quest'ultimo film di Sam Peckinpah, lontano dai confini geografici e ideologici del West o del Messico, metaforicamente intesi come luoghi di speranza o di rinnovamento del mito americano, c'è il rischio di fare un discorso critico che si limiti a constatarne esclusivamente la "violenza" all'interno di un quadro drammatico di maniera, schematicamente tratteggiato secondo i canoni tradizionali del cinema bellico, fuori da qualsivoglia inquadramento storico-critico, quasi che il regista si fosse accontentato di trasporre in un differente genere cinematografico ampiamente collaudato dall'industria hollywoodiana (appunto quello bellico) i personaggi, le situazioni e gli ambienti dei suoi film precedenti, per lo piú di genere western o gangsteristico. Ed è un rischio analogo a quello corso da certa critica in occasione dell'uscita di *The Killer Elite* e di *Getaway*, e ancor

prima di *The Strawdog*, film di violenza e a volte di "compiacimento" violento, intesi come rinuncia da parte dell'autore a distaccarsi dalla materia narrativa, a prendere le distanze dal contenuto velatamente "fascista" dell'assunto. Quando invece, anche in quelle opere, Peckinpah proseguiva, in diversi contesti e con un impegno ideologico differente (piú amaro e venato d'una sfiducia nella ragione, dai risvolti inquietanti), il proprio discorso sul fallimento dei miti che avevano sorretto la civiltà americana, attento a smascherare il perbenismo d'una società che preferiva rimanere all'oscuro dei mali contemporanei piuttosto che rivedere le proprie posizioni ideologiche e politiche.

Nella *Croce di ferro* questo discorso, che è ancora una volta quello amaro e persino disperato (privo ormai di ironia e di sarcasmo) sulla violenza del mondo contemporaneo, è calato in un contesto spettacolare che si presenta come abituale e consueto, retto dalle leggi del cinema di genere, e invece si sviluppa, di sequenza in sequenza, sempre piú fuori misura, con ridondanze, fin troppo espliciti schematismi psicologici e drammatici, insistenze tematiche e formali, che conferiscono ai fatti e agli scontri e conflitti narrativi una dimensione inusitata, che non può non condurre a un'interpretazione che travalica i limiti del film stesso. Proprio perché il tema è e rimane la violenza, in tutte le sue forme e manifestazioni, ci può essere d'aiuto per la corretta comprensione della *Croce di ferro* una dichiarazione del 1972 di Peckinpah a «Playboy», riportata nella bella monografia che al regista ha dedicato Valerio Caprara per "Il Castoro Cinema" (ed. La Nuova Italia, Firenze, 1975): «Per far veramente vedere la violenza agli spettatori d'oggi, bisogna sbattergli il muso contro. Tutti i giorni in televisione vediamo guerre, uomini che muoiono, ma non ci sembra reale. Non ci sembra gente vera. Siamo stati anestetizzati dai mezzi di comunicazione di massa... La maggior parte della gente non sa com'è fatto il buco di una pallottola in un corpo umano: io voglio che lo vedano...».

Non c'è dubbio che *La croce di ferro* abbondi di "buchi di pallottole", e gli spettatori non possono non vedere il risultato concreto, nella carne martoriata dei soldati, dell'esercizio della violenza. Ma non mi pare che questo gusto che sembra a volte sadico per l'esibizione del sangue, delle ferite, del male fisico, rientri in quel filone cinematografico cui appartengono certi film di Sergio Leone (al quale scorrettamente è stato paragonato Peckinpah) e altri western all'italiana o, risalendo negli anni, talune opere di Samuel Fuller, a cui pure scorrettamente Peckinpah potrebbe essere paragonato. C'è infatti in lui una consapevolezza del "male", un bisogno di denunciarlo, di svelarne i sottili meccanismi che lo producono, che manca agli altri autori citati, spesso compiaciuti soltanto della manifestazione esterna della violenza, dal suo aspetto spettacolare. E proprio un film di genere come questo, strutturato secondo le regole, ma al tempo stesso difficilmente incasellabile per gli evidenti squilibri formali e le incongruenze, quasi che il regista avesse trasportato di peso personaggi e situazioni prettamente "western" in un diverso contesto drammatico, consente di analizzare attentamente e in profondità il carattere della "violenza" dello stile di Peckninpah.

Giustamente Caprara ha individuato in *Getaway* (1972) il "punto di non-ritorno" della poetica e dell'estetica di Peckinpah: «l'eccitazione stilistica nullifica l'estasi della riflessione», il discorso dell'autore sulla violenza dei rapporti sociali si fa piú cupo e negativo, la speranza è accantonata e sostituita dall'amara constatazione dell'incombere del male, dell'impossibilità della rivolta individuale o della palingenesi collettiva. Se la società americana va scossa dal suo torpore, non è perché la scossa potrebbe produrre una rivoluzione, ma soltanto perché la rabbia dell'impotenza deve in qualche modo esplodere nell'invettiva, nell'accusa esplicita, nel disprezzo. In questa pro-

spettiva il tema della guerra, e naturalmente della seconda guerra mondiale, con i tedeschi cattivi e corrotti e gli americani intelligenti, coraggiosi e in ogni caso "vincitori", serve egregiamente per convogliare sullo schermo quella rabbia e quel disprezzo, capovolgendo, senza quasi parere, i canoni consueti della rappresentazione, infrangendo le regole del gioco. Di qui l'enfasi dello stile, la ridondanza, le esagerazioni; di qui soprattutto l'assoluta astoricità dell'ambientazione e l'assenza d'ogni intento esplicitamente critico e storico. Il film non vuole essere – e non è (e lo spettatore se ne rende immediatamente conto) – una riflessione sulla seconda guerra mondiale e nemmeno una rappresentazione della guerra *tout court*: è invece una storia di epopea della violenza, meglio ancora un canto spiegato, privo di mezzi toni, di pause contemplative, di "piani" e "pianissimi", sul tema crudeltà dei rapporti umani, della giungla che ci circonda, frutto d'una organizzazione sociale costruita sulla sopraffazione e mantenuta in vita con l'esercizio della violenza individuale e della repressione statale.

L'interlocutore di Peckinpah è l'americano medio, e per estensione il piccolo borghese che paventa i mutamenti politici e sociali, accontentandosi della piccola fetta di libertà personale che ancora possiede (senza rendersi conto che di giorno in giorno diminuisce): a questo spettatore l'avventura bellica va presentata secondo i canoni abituali, con battaglie, azioni coraggiose, viltà e temerarietà, personaggi schematici e conflitti elementari. Tutto questo c'è nel film, ma ne costituisce a ben guardare l'aspetto esteriore, quasi fosse una specie di specchietto per le allodole. In realtà le battaglie e le azioni coraggiose, i personaggi schematici e i conflitti elementari servono a smascherare di continuo le vere battaglie e i veri conflitti, che non sono bellici, ma sociali. Non si fraintenda: Peckinpah non è in grado, o non vuole, analizzare dall'interno le ragioni della disorganizzazione sociale, della lotta di classe che sottende le disfunzioni della "civiltà americana"; si limita a denunciarne la violenza, e lo fa metaforicamente descrivendo con dovizia di particolari e insistenza i casi d'un manipolo di soldati americani nell'inferno della guerra. Ma quella violenza, che non soltanto serpeggia in ogni sequenza del film, ma esplode a piú riprese in una serie di episodi che solo su di essa sono costruiti, in una dilatazione espressiva a volte intollerabile, proprio perché non ha i caratteri della "storicità" e si presenta come "presente", attuale, non può che essere la nostra violenza, con la quale occorre fare i conti.

In questa prospettiva *La croce di ferro* si riscatta non soltanto dai limiti del genere, ciò che avrebbe scarsa rilevanza critica, ma anche dalla genericità dell'assunto e dalla sostanziale banalità del tema. Da un lato infatti Peckinpah, dilatando oltre misura i confini entro cui solitamente era organizzata la materia drammatica nel cinema bellico, sviluppa un discorso all'interno del genere stesso che ne scardina la funzione rassicuratrice e la consuetudine formale; dall'altro, spostando l'obbiettivo dalla descrizione della guerra alla sua rappresentazione metaforica, sviluppa un discorso critico che si richiama ai film precedenti – soprattutto agli ultimi – e ne approfondisce i contenuti eversivi, sino a debordare addirittura sul piano della disperata e violenta requisitoria. Ciò che può lasciare dubbiosi è se questa "eccitazione stilistica" sia il mezzo migliore per condurre una battaglia che assume i caratteri di una vera e propria lotta politica (piú o meno consapevole): ma è un'osservazione questa che entra direttamente nel merito della valutazione globale dell'opera di Peckinpah.

Gianni Rondolino

GRAN BOLLITO

r.: Mauro Bolognini – **o.:** Italia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 153

Dall'elegante trascrizione di un romanzo ottocentesco da poco "riscoperto" alla libera rivisitazione di un fatto di cronaca nera; dalla Roma neo-capitale d'Italia traboccante di carrozze e punteggiata di splendide chiese barocche, alla Mantova del periodo fascista prebellico: un ennesimo film in costume diretto da Mauro Bolognini.
Se *L'eredità Ferramonti* era opera dignitosa con momenti d'intensità, stilisticamente controllata e senza dubbio superiore alla produzione immediatamente precedente (il "pasticciaccio" di *Per le antiche scale* e i numerosi film che con questo seguirono *Metello*), *Gran bollito* pur essendo alquanto scombinato ed irrisolto, nonché ambizioso per eccesso, per taluni aspetti riesce stimolante e curioso, graffiante e provocatorio, anticommerciale e coraggioso: un film che può non piacere, che forse anzi *non deve* piacere, ma che non merita di essere liquidato su due piedi come molti hanno fatto («un monsieur Verdoux in gonnella mal riuscito») non essendo privo di un certo spessore e prestandosi a considerazioni di vario genere. Certo si tratta di un Bolognini meno raffinato e "pulito", ma tutto sommato preferibile al calligrafo-trascrittore di piú o meno noti romanzi perché piú disposto a rischiare, a tentare un "discorso" piú importante e complesso anche a costo di porre in maggior evidenza i propri limiti creativi.
Al pubblico il fim non è andato a genio, abbastanza inspiegabilmente se si pensa al battage pubblicitario, al cast di notevole livello, all'appetibilità di una vicenda in cui, malgrado le smentite e la fumosa didascalia iniziale, i riferimenti all'autentica "saponificatrice di Correggio" sono evidenti. Probabilmente gli spettatori si attendevano, sul piano del puro spettacolo, molte cose che il film nega programmaticamente e con un pizzico di sana malizia...
La storia di Lea, donna meridionale salita al nord con la famiglia, che uccide le tre migliori amiche e provoca indirettamente la morte di una quarta, per poi essere scoperta ed arrestata alla vigilia del secondo conflitto mondiale, si prestava ad essere proposta attraverso la mediazione di un "genere" preciso fra le cui regole interne il pubblico potesse orientarsi e abbandonarsi senza grandi sforzi. Non c'era che l'imbarazzo della scelta: dal giallo al thrilling, dall'impegno sociale al gusto allucinatorio-fantastico..., a seconda della chiave di lettura che interessava agli autori e (o) del prodotto che si intendeva confezionare. Stando ai risultati, il regista e gli sceneggiatori Vincenzoni e Badalucco hanno optato per una contaminazione dei generi e per la drastica eliminazione degli elementi piú plateali e "sicuri" che la vicenda poteva suggerire. Di episodio in episodio si possono infatti isolare momenti tipici del meccanismo giallo (gli indizi, il ritrovamento dell'anello, il furto della collana per sviare i sospetti, la costante presenza del commissario nell'ultima parte...), atmosfere e azioni proprie del thrilling (certi particolari controllatamente granguignoleschi, la "cottura" degli arti di Berta e la polverizzazione delle ossa, il vagabondare del marito paralizzato per le stanze semibuie, il personaggio della servetta minorata...), mai totalizzanti comunque e risucchiati in un contesto tragico-grottesco non privo di notazioni a carattere sociale-politico, aperto per di piú (e ancora si contravviene alla didascalia iniziale) ad una possibile interpretazione psicanalitica.
Il complesso intrecciarsi e sovrapporsi di disparati elementi non sempre risolti, talora appena accennati, in alcuni casi felicemente fusi, disorienta e contribuisce (pur non determinandolo) al *senso di sgradevolezza* che l'opera comunica nel suo insieme: e se si parla di sgradevolezza o disgusto non si vuole esprimere un giudizio di qualità ma si tenta di razionalizzare la morbosa sensazione che avvolge per tutta la visione del film. Sensazione provocata: si pensi alla trovata di proporre tre uomini nei ruoli di Berta (Alberto Lionello), di Lisa

(Max Von Sydow) e di Stella (Renato Pozzetto), che non mira certo a "divertire", quanto piuttosto a *infastidire* con la costante presenza di personaggi dal sesso ambiguo di cui il trucco non riesce (o probabilmente non vuole) a nascondere completamente certe caratteristiche virili... Le tre "amiche", che finiranno i loro giorni sotto la scure di Lea, sono tutte ossessionate dal pensiero del sesso: Berta, incapace di affrontare la realtà, sgrana continuamente come un rosario la lunga serie dei suoi amori falliti, vissuti o immaginari non è dato capire; Lisa ha incubi in cui le appare un diavolo verde dal pene enorme che tenta di violentarla; Stella si sfoga cantando e aspetta ancora le prime mestruazioni. Gli altri personaggi non sono meno disgustosi, angosciati ed angoscianti: a parte Lea (Shelley Winters), il "mostro" che paradossalmente spicca per carica umana e capacità di reazione alle difficoltà della vita, il marito (Mario Scaccia) è paralizzato su una sedia a rotelle (come la moglie vera di monsieur Verdoux) e rantola tutto il giorno; la servetta Tina (Milena Vukotic) è una minorata che articola a stento qualche parola; la sorella del giovane prete (Rita Tushingham) è malata di cuore e la ingenua dolcezza del suo volto lascia trasparire problemi irrisolti; le due vicine di casa (vedi ancora il film di Chaplin) sono zitelle pettegole, frustrate e deformi che non sopportano il contatto fisico neppure fra loro.

Uno spaccato di umanità infelice che Bolognini segue indiscreto negli interni opprimenti delle varie abitazioni e raramente sguinzaglia all'esterno: ma anche le poche inquadrature della città sono distorte sin dall'inizio con un uso accentuato del grandangolo e riprese dal basso (l'arrivo di Lea col taxi).

Da questo ambiente si staccano per contrasto Michele, il figlio della saponificatrice che studia medicina chirurgica, e Sandra (Laura Antonelli): conoscono l'amore, la fecondità, la vita; non sentono il sesso come tormento e trovano un ostacolo in Lea che vuole il "piccirillo" tutto per sé ed è pronta ad uccidere ancora, pur di mantenere intatto il suo rapporto possessivo-egoistico. Cosí al suo Michelino fa maglioni e torte; lo asciuga quando esce dal bagno e lo schiaffeggia se disubbidisce a lei che gli ha dato «i denti, gli occhi, i capelli, il respiro... tutto». Per lui ha stipulato un terribile patto per non togliere alla Morte nulla di quanto le sia dovuto: cosí uccide le sue vittime con calma, senza orrore e quasi compiendo un rito sacrificale-purificatorio; sa di dare la vita al figlio e di liberare allo stesso tempo le infelici amiche dal peso dell'esistere. In realtà Lea odia la violenza e condanna aspramente la guerra, follia collettiva legalizzata che sta per esplodere e incombe su tutta la vicenda (nell'ultima parte Michele partirà soldato: il potere che condanna Lea come "mostro" prepara una carneficina ben piú grave...), uccide solo donne sterili e ferma la sua arma rudimentale davanti a Sandra che le confida di essere incinta.

Poco il sangue che ci è dato di vedere, ma il macabro si annida ovunque: si ricordi la bella scena in cui le zitelle divorano in continuo crescendo i pasticcini fatti con le ossa di Berta, che scricchiolano sotto i loro denti, oppure lo spuntino di Lea che beve latte bianchissimo mentre nella pentola rumoreggia il "bollito". Ma tali, ed altri, elementi macabri non sono proposti come "divertimento": quanto in Dario Argento, ad esempio, diventa "spettacolo" e quindi "piace" (essendo una vera e propria evasione a suo modo catartica, sia pur di infimo livello), qui disgusta e basta; l'inquietudine comunicata dalle immagini non trova sbocco, lo spettatore non "scarica" le proprie tensioni e angosce, ma dà corpo alle proprie esasperandole e accumulandone di nuove.

Sul piano tematico, la denuncia antibellica e il parallelismo insistito ed ormai scontato tra i misfatti del singolo e quelli ben piú terribili provocati dalla guerra, si limitano a notazioni didascaliche gonfie di luoghi comuni; piú ricco e sviluppato pare invece il tema del "mammismo all'italiana", restando il

rapporto Lea-Michele-Sandra tra le cose piú convincenti dell'opera. Qui il discorso nasce dai fatti, non è pedantemente spiegato a parole ma reso per immagini: basterebbe l'eccellente sequenza del bagno, in cui la donna asciuga il corpo nudo del figlio e gioca con le sue dita virili bisbigliando filastrocche per bambini, oppure quella dove Sandra scioglie i muscoli per la danza, seguita dallo sguardo di chi vede in lei una temibile rivale.
E forse proprio questo rapporto madre-figlio, che assume via via un ruolo centrale nell'economia dell'intera vicenda, è la chiave della scelta di affidare a uomini tre ruoli femminili: come non considerare che molti travestiti hanno alle spalle un rapporto particolare con i genitori e soprattutto con la figura materna?
Va sottolineato la ricca interpretazione di Shelley Winters (malgrado il doppiaggio "meridionale") e la funzionale prestazione degli altri attori, in particolar modo di Max Von Sydow e Milena Vukotic, che si confermano artisti sensibili anche in ruoli insoliti. Le scenografie, ricostruite in studio e sottilmente inquietanti, sono del sempre geniale Danilo Donati, che ha curato anche costumi e arredamenti.

Piero Sola

NENE'

r.: Salvatore Samperi – **o.:** Italia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 154

Tentato anch'egli dalla moda rétro con venature parapolitiche – i tardi anni '40, gli anni '50 cominciano a diventare i depositi dei sogni di tanto cinema, e in chi non li ha li ha vissuti da adulti esercitano poi la fascinazione tipica delle epoche immaginate sui libri e nelle prime, vaghe "sensibleries" d'infanzia – Salvatore Samperi riprova qui a risuscitare una di quelle rievocazioni amorose "d'epoca", che in altri momenti gli hanno consentito, esplorando reggicalze ancillari e fremiti d'adolescenza, clamorosi successi di cassetta. Qui, in particolare, sulla scorta di un romanzo di Cesare Lanza, che sta attraversando ora a passo di carica i fondali del romanzo maggiore dopo aver preso d'assalto quelli del giornalismo (è stato, ancor molto giovane, vice-direttore del «Secolo XIX» e poi direttore del «Corriere d'Informazione») Samperi ha prescelto, insieme al fido amico e collaboratore Parenzo, gli anni dell'immediato dopoguerra per questa esercitazione furbesca, centrata, come è tradizione di molta narrativa (anglosassone, in particolare) sui fremiti, le incomprensioni, le curiosità della primissima infanzia di fronte ai misteri del mondo e del sesso degli adulti.
In una villa fatiscente, in mezzo ad una famiglia doverosamente lagnosa – il padre piccolo impiegato torvo e fallito, accentuatamente meridionale inserito su sfondo nordico, la madre querula, una sorellina atona – si muove il piccolo Ju, biondissimo e sveglissimo. Ha pochi anni, ma è già imbattibile nei giochi di carte, ed è curioso di quel che gli accade intorno. In particolare gli accade di vedere arrivare la giovane cugina Nenè, adolescente, tutta gremita di presentimenti sessuali che la fanno abbandonare a giochetti d'ogni sorta, e che la spingono poi fra le braccia di un romanzesco giovane mulatto, il quale vive in una villa vicina, covo di sbandati e di piccoli delinquenti. Per il giovane, Nenè, innamorata, s'abbandona ad ogni sorta di deliziose arrendevolezze, che lasciano perplesso Ju, e sgomento anche, di fronte allo strano modo che hanno i "grandi" di vivere l'amore, e geloso, infine, come s'addice al suo piccolissimo cuore precoce. Finché, scoperta dal padre di Ju, Nenè viene doverosamente castigata, mentre ci si avvia alle elezioni del 18 aprile 1948. Una gran festa è stata allestita dai comunisti del luogo, ed in particolare dal loro animatore, un barbiere furbesco e sardonico a cui Ugo Tognazzi (che non figura per motivi contrattuali né sullo schermo né sul visto di censura; ma appare ben vispo sullo schermo) impresta venature maliziose.

La festa termina in piscem, di fronte alla sconfitta del Fronte, e Ju ha un motivo ulteriore per accostarsi con ripugnanza all'universo misterioso e poco invogliante degli adulti.
L'operazione tentata da Samperi e Parenzo ha dunque, nelle intenzioni almeno, mille ramificazioni diverse. E' un po' come aver spostato il grande Meaulnes agli inizi di Vichy, fondendo insieme i bambini di René Clément, quelli di Truffaut e gli adolescenti di Autant-Lara, ringiovaniti per l'occasione, su uno sfondo di abbrividente ammiccamento sensuale, che ricorda il fatidico mondo di "guépières" e di reggicalze su cui Samperi aveva fondato la sua prima, e fortunata, esplosione di cassetta (si ricorderà che nel 1967, appena ventitreenne, egli aveva illuso molti, e anche chi scrive, con *Grazie zia*, mostrando una scioltezza di scrittura che i film successivi, rigonfi come rotocalchi, non dovevano confermare; si pensi a *Cuore di mamma*, *Uccidete il vitello grasso e arrostitelo*, *Una anguilla da 300 milioni*, *Malizia*, *Peccato veniale*, *Scandalo*). Questo suo viaggio a ritroso nei "verdi paradisi degli amori infantili" oscilla di continuo fra le tentazioni di un bozzettismo furbesco, di un sensualismo adolescente di maniera – si vedano il personaggio e la presenza di Eleonora Fani, che simula una fanciullezza ormai trascorsa – di uno psicologismo alla Hartley, ribadito dall'aspetto scandinavo del giovanissimo Sven nel ruolo di Ju, e infine di un ritratto d'epoca a cui dovrebbe fornire aiuto decisivo la figura del padre. Un impiegatuccio roso da mille frustrazioni, e torvamente conservatore, secondo scadenze ormai quasi inevitabili. Si badi: è proprio il padre – Tino Schirinzi, buon attore di teatro – a fornire la presenza più convincente, mescolando perbenismo querulo e falsa autorità, mentre il concerto degli altri ha poche note e monotone, negli interpreti giovani soprattutto – seppur va detto che il piccolo Sven è meno lezioso di quel che appaiano solitamente i bambini italiani al cinema – con qualche tocco di maggior raffinatezza nella madre (Paola Senatore) e in Rita Savagnone, doppiatrice celebre ma avara attrice, nel ruolo d'una maestra lagnosa e industremente frustrata nel sesso.
Nel complesso, si tratta di un'opera curiosa. Non tanto per quel che dice, – ribadendo se mai la disponibilità eccessiva di Samperi, la sua furbizia a 360 gradi, come la "force de frappe" di De Gaulle, indirizzata in ogni possibile direzione – ma per quel che vorrebbe, e non riesce a dire. Mettendo a nudo, ancora una volta, i limiti di un cinema in apparenza tentato da ogni ambizione, e nella sostanza pronto ad ogni compromesso, malgrado saltuari momenti di maggior tensione narrativa che si rischia di confondere con autentica finezza di introspezione.

Claudio G. Fava

IL PREFETTO DI FERRO

r.: Pasquale Squitieri – **o.:** Italia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 154

Cesare Mori, prefetto del Regno, già severo difensore dello Stato contro gli squadristi, poi, una volta giunto il Fascismo al potere, inviato da Mussolini con pieni poteri in Sicilia per combattere la mafia, qui rapidamente divenuto figura carismatica, amato ed odiato con eguale accanimento, finalmente sconfitto dai pezzi da novanta acquattati all'ombra del nuovo, come del vecchio, regime, nominato per contentino senatore, e morto ormai totalmente dimenticato, in piena guerra, il 5 luglio del 1942, a 70 anni, è una figura onesta, coraggiosa e lievemente patetica. Come molte ne seppe allevare nelle sue file il vecchio stato liberale e umbertino, d'una pasta che la tendenza a mitizzare il passato probabilmente ci induce a sopravvalutare, ma che, tutti i conti ed i raffronti fatti, sembravano allora assai più frequenti di oggi fra i servitori dello Stato.
Sulla sua opera di "viceré" in Sicilia

Mori ci ha lasciato un libro curioso, onesto ed enfatico, ricco di dati ma anche di forzate omissioni, «Con la mafia ai ferri corti», apparso nel 1932 per i tipi di Mondadori, attaccato dalla stampa fascista, ma finalmente permesso, ed anche tradotto in Inghilterra. Io ne posseggo ancora l'esemplare acquistato da mio padre (è forse una rarità da bibliofili, o da bancarelle, ai giorni nostri). Mi ricordo d'averlo letto molte volte, da ragazzo, con l'occhio stupefatto che cercava d'adattarsi a quello scenario semi-tropicale e vagamente falso di cavalcate, scontri, insidie. Attraverso la macina d'una prosa forzatamente semi-colta, tra il burocratico e l'avventuroso, da cui veniva fuori una sorta di zoppicante scenario western, fichi d'India, terre assolate, campieri truci radunati da Mori a cavallo quasi fossero insorti messicani. Sulla figura e sull'attività di Mori, Arrigo Petacco ha scritto un libro agile ed informato, «Il prefetto di ferro», pubblicato nelle "Scie" nel settembre 1975 e che sta per essere incluso negli "Oscar", in cui appunto la figura e soprattutto la complessa e drammatica avventura siciliana del piemontese-lombardo Mori sono ricostruite con scorrevole senso giornalistico e con puntigliosa informazione.

Da quel libro è stato tratto appunto questo film – Petacco ha collaborato sia alla stesura del soggetto propriamente detto che alla sceneggiatura – laddove si vede la prontezza di Squitieri nel cogliere una serie di motivi e di situazioni – Italia meridionale, banditismo, tonalità apertamente avventurosa, coloritura corrusca dei personaggi e delle situazioni – che sono in carattere con il suo modo di fare e di intendere il cinema (basta pensare ad alcuni precedenti: *Camorra*, 1972; *I guappi*, 1974; *L'ambizioso*, 1975; altri suoi film appaiono egualmente esagitati nei toni ma meno calzanti al raffronto: si vedano *Io e Dio* o *Viaggia ragazza, viaggia, hai la musica nelle vene*). Qui, rispetto ad altre volte, l' "antefatto" satirico assai preciso – il trattamento iniziale offerto dal libro di Petacco in sé considerato – e le possibilità di coloritura storica e politica del tema, in qualche modo costringono Squitieri ad una maggior concisione, rispetto ai suoi film prima citati, tutti stravolti di istintiva violenza individuale. In effetti, Squitieri s'è impegnato con tutte le sue forze – lo si avverte assai bene – nel tentativo di saldare la preoccupazione cronachistica e storiografica del testo con le sue esigenze di narratore sostanzialmente grezzo ma dotato d'un naturale, seppure incontrollato, tocco avventuroso.

Ecco dunque, da un lato, il Mori "parapolitico", nello stile di tanto cinema italiano, recente e meno recente, visto nella sua onesta e fervida dedizione di superpoliziotto, ben conscio d'avere a che fare con una realtà mafiosa pronta a camuffarsi dietro le pieghevoli suggestioni offertegli dal potere politico del momento. E dall'altro il Mori "avventuroso" – tutt'altro che dissimile, nella sostanza, da quello che doveva apparire nella realtà, quando passava sotto archi di trionfo, riceveva lodi sperticate, da console romano, e odi sotterranei di piccoli delinquenti e di grandi mafiosi insospettabili – il quale si batte a cavallo, come una sorta di "marshall" federale intento a guidare un "posse" estemporaneo. Da un lato il film tira dunque al "civile" ed al "politico", sulla falsariga di una pubblicistica d'epoca che ha avuto in Damiani, Rosi, Petri, eccetera, tipici esempi di divulgazione ad alto livello nel nostro cinema anche recente. Dall'altro – e qui è piú sincero e a suo modo piú attendibile – sembra ritrovare quasi gli umori di un certo Germi – il rimando a *In nome della legge* è ovvio – quando si apre alle grandi sparatorie, agli scontri rusticani, all'operazione militare in grande stile che fu l'assedio di Gangi, e che resta probabilmente il brano piú persuasivo del film, a dimostrazione del naturale ma non sofisticato talento di Squitieri come allestitore di melodrammi avventurosi. In realtà, anzi, il rinvio piú preciso non dovrebbe neppure rivolgersi a Germi – è assente in Squitieri la magna grandiloquenza post-bellica – ma

se mai a certo corrente cinema messicano d'ambiente rivoluzionario, laddove la retorica "soldadera" d'epoca è entrata nella liturgia corrente, e si esprime attraverso una sorta di brusca e torva concitazione di visi e di apparizioni.
Esito complessivamente curioso, anche se per piú versi deludente. Poiché manca a Squitieri la capacità di recuperare totalmente il personaggio e l'epoca, nostante ogni lodevole sforzo, nella sua inquietante mescolanza di umori post-bellici, di tradizioni sette-ottocentesche, di pronto adeguamento delle vecchie strutture dei nuovi (ed ai nuovi) gattopardi. Se non con una certa risonanza esteriore di fosse e di situazioni, di riferimenti e di personaggi (nel libro di Petacco è del resto assai ben documentata la lotta feroce fra Mori, intransigente rappresentante dello Stato, e l'onorevole fascista Cucco). C'è nell'autore il tocco del raccontatore "bellico" e avventuroso; gli manca ancora – non si dice che non debba migliorare, anzi; poiché s'è già fatto cenno di quel suo primario, torvo e aggressivo pimento di feuilletonista meridionale – la capacità di comporre estri e umori nella logica pacata di un racconto totalmente controllato e organizzato.
Mori è Giuliano Gemma: se si considera la modestia fortunata degli inizi va detto che egli ha imparato a recitare bastevolmente, con una sorta di rigidezza particolarmente adatta alle esigenze, almeno a quelle esteriori, di un personaggio come questo. Fra gli altri fa spicco Stefano Satta Flores, ottimo attore di carattere che sembra doversi sempre mutare, da un momento all'altro, in un caratterista eccelso o addirittura in un primattore intenso, ma che sembra sempre rinviare il momento di uscire definitivamente dal bozzolo. La Cardinale è una improbabile popolana, vagamente simbolica e volonterosamente minacciosa.

Claudio G. Fava

SHIRINS HOCHZEIT (Le nozze di Shirin)

r.: Helma Sanders – **o.:** Germania Occ., 1975

V. altri dati in questo fascicolo a p. 155

«Non posso dipingere la mia camera senza mescolare i colori...
non posso allontanare il pensiero di dormire abbracciata a te:
dipingi la mia stanza di bianco...
ardo d'amore... restami vicino: il mio sudore ti guarirà...».
Shirin canta la sua canzone mentre l'amministratore che l'ha "comperata" come moglie la porta a casa su un furgoncino grigio: l'uomo che ha fatto morire di stenti la madre della ragazza ed ha ordinato l'arresto del padre, il grasso funzionario dell'Aga, avrà quello che di diritto spetta al giovane Mahmud, emigrato in Germania e promesso sposo fin da tenera età secondo l'usanza locale.
E proprio le nozze sono il miraggio inseguito dalla contadina turca durante la piccola-grande odissea che la vede protagonista: dall'Anatolia («... terra piena di pietre, ma anche le pietre sono dell'Aga...») ad Istanbul, da Istanbul a Colonia; Shirin conoscerà molti uomini ma con il suo amore sognato a lungo e idealizzato non consumerà mai le nozze: andrà a letto con Mahmud ma dopo essere stata pagata, come con tutti i clienti che un volgare magnaccio le procura negli squallidi quartieri di periferia, negli enormi stanzoni dove dormono a decine gli immigrati. Cosí i fazzoletti ricamati, le lenzuola bianche ed i cuscini per il letto nuziale resteranno intatti nella valigia, a testimoniare il fallimento di una vita e la morte di un sogno cui è stata dedicata l'intera esistenza.
Film di dichiarato impegno politico e sociale che colma con straordinaria agevolezza (come di rado accade in questo campo) lo scarto fra intenzioni e risultati, *Le nozze di Shirin* è toccante e sentita testimonianza di una situazione che ha in sé il vigore della denuncia; con la sua nuova opera, che viene giustamente proposta nell'edizione originale con sottotitoli in italiano, l'autrice

di *Sotto il selciato c'è la spiaggia* conferma il singolare impegno civile che aveva caratterizzato i suoi lavori precedenti, compresi i numerosi documentari, e dà prova di maturità artistica e controllo stilistico, cose tanto più ammirevoli se si considera la difficile "cifra" adottata e sviluppata con rigore per quasi tutta la durata del film, senza sbavature o compiacimenti.
Nel '61 Giuseppe Fina aveva tentato di affrontare la problematica dei pendolari con un'opera, *Pelle viva*, in cui si oscillava a tratti maldestramente tra stile documentaristico e pura fiction, tra impegno civile e fumetto lacrimevole-romantico. Pochi sono gli elementi che accomunano i due film, ma il riferimento pare nonostante tutto opportuno per sottolineare le difficoltà di tali operazioni (un ottimo, recente esempio è offerto dal film brasiliano *Iracema* di Jorge Brodansky) e la singolare riuscita di *Le nozze di Shirin*, dove Helma Sanders pur seguendo una precisa sceneggiatura di taglio tradizionale non rinuncia a conferire alla vicenda un carattere in certo senso "veristico" grazie ad una particolare tecnica di ripresa, a un uso intelligente degli attori non professionisti, a uno straniamento determinato anche dalla continua presenza di una voce fuori campo che può essere quella dell'autrice, ma che certamente vuole assurgere a *Voce* di tutte le donne tedesche coscienti delle contraddizioni che lacerano il loro paese e solidali con chi è sfruttato ed emarginato nelle grandi città industriali.
Shirin è timida, mansueta, ingenua: una bestiola sensibile e piena di illusioni, ma allo stesso tempo una donna di grande coraggio. Lascia la sua casa per sfuggire un uomo che non ama e cercarne un'altro che vive lontano, in un paese straniero; perde la verginità e infine muore per la violenza di altri uomini; passa da una realtà di miseria ed oppressione (le poche sequenze della campagna, peraltro girate in Germania: «Un angolo di Turchia in piena Germania», ha detto la Sanders) a una nuova e più drammatica forma di sfruttamento. Per vivere non darà solo il sudore della sua fronte ma tutto il suo corpo, subendo un disorientamento molto vicino alla perdita d'identità. «Mahmud va lontano, ma resta sempre se stesso», dice all'inizio quando il giovane riparte per la Germania: anche Shirin nel suo intimo resterà fedele a se stessa, alla terra lontana e a valori da cui non riesce a staccarsi definitivamente, nonostante che la nuova realtà segni la sua carne, nonostante il cambiamento esteriore a cui si assoggetta la ragazza già piena di atavici pregiudizi. Alla fine cerca di tornare a casa, ma un colpo di pistola la ferma per sempre impedendo un'ultima, disperata riconciliazione con le origini. Vediamo la mano bianca perdere vita sul selciato scuro.
La Sanders racconta una storia di sfruttamento in generale e di una donna in particolare: non a caso i personaggi maschili ricoprono ruoli negativi di violenza e sopraffazione (sia pur senza banali manicheismi: tutti hanno uno spessore e delle valenze positive, anche il ruffiano incontrato al bar). Si ricordino in proposito le figure dell'amministratore, del capo-reparto che controlla e corteggia la ragazza, del riccone ubriaco che la violenta sprofondandola nella più terribile crisi morale («Non sono più vergine... Ora non potrò più sposare Mahmud...», del magnaccio che le procura il "nuovo lavoro"; per converso, l'uomo da sempre idealizzato come l'unico possibile non esita ad accettare il ruolo di prostituta ormai assunto da Shirin.
La solidarietà nasce invece tra le donne che sentono di dover unire la loro debolezza per farla diventare una forza: le scene più tenere e commoventi si svolgono al di fuori della presenza maschile. La cinepresa coglie sfumature, gesti, contatti fisici e sguardi intensi che danno corpo alla palpabile "compassione" reciproca. Ha scritto la regista: «Le nostre esperienze – le mie e quelle di Shirin – si incontrano nella ricerca di un legame affettivo e nel desiderio di una comunione d'amore nell'isolamento delle nostre città...». Particolarmente significativi diventano allora

l'addio al paese (le donne turche, vestite di scuro, baciano una ad una Shirin), l'episodio della corriera (dove viene pagato il biglietto alla fuggitiva cui non basta il danaro), la conoscenza delle compagne di stanza ed i colloqui confidenziali, l'ospitalità della donna greca dopo il licenziamento.
Un film femminista dunque, scritto e realizzato da una donna e teso ad un approfondimento dei problemi che stanno alla base della condizione femminile tanto nelle società arcaiche (la prima parte) quanto in quelle altamente industrializzate (il secondo blocco narrativo): il tutto però, va ancora sottolineato, senza preconcette partigianerie. Se i personaggi maschili non sono tutti d'un pezzo, la stessa considerazione vale per quelli femminili; e in proposito si segnalano per autenticità la responsabile delle camerate, che solidarizza con le ragazze licenziate ascoltando il loro pianto e ciò che si raccontano, guardando con discrezione le foto dei familiari che passano di mano in mano, e l'assistente sociale dell'organizzazione imprenditoriale, che nel momento culminante della crisi si sente impotente, né esclude un gesto di solidarietà (la grossa mela gialla donata a Shirin, che sarà sbocconcellata dai bambini che attendono in anticamera). Meno riuscita è l'ultima parte del film, che si chiude con la morte violenta della ragazza; e che tuttavia ha una pagina notevole nell'incontro con lo sposo promesso ed il marito della donna greca: sull'orlo del melodramma, la Sanders supera l'ostacolo con asciutto vigore.
Il suono in presa diretta trasmette ulteriore autenticità alle varie sezioni dell'opera dove il turco, il tedesco e la lingua stentata degli immigrati si intrecciano accentuando quanto di babelico le stesse immagini comunicano. L'uso funzionale della camera, le numerose e lunghe inquadrature fisse, i rari primi piani e la semplicità del montaggio determinano uno stile secco e quasi documentaristico, in cui non mancano compiaciuti virtuosismi ma vengono assorbiti nel contesto generale. Cosí il piano-sequenza che apre il racconto con la cattura del padre di Shirin (si parte dal particolare di una mano che smuove le pietre di un campo per abbracciare con un morbido movimento all'indietro e a salire la campagna coltivata, la famiglia al lavoro, una camionetta che arriva all'orizzonte e l'arresto...) già esprime la violenza dei rapporti sociali, la povertà della terra, la vertigine dell'uomo sperduto in un paesaggio di mitologica vastità; o quello che segue la cerimonia delle "nozze" con l'amministratore dell'Aga, con la macchina sempre al di qua della porta che divide la stanza delle donne da quella degli uomini che decidono la sorte di Shirin senza neppure consultarla. Infine, l'episodio del matrimonio con Mahmud, immaginato dalla ragazza durante l'atto d'amore "pagato" con il giovane: Shirin vede se stessa uscire dalla terra e raggiungere lo sposo mentre tutti gli abitanti del villaggio si uniscono alla cerimonia. E' il rovescio dell'antica leggenda di Ferhat, in cui un giovane è costretto a scavare con le mani una montagna di ferro per raggiungere la donna amata. Helma Sanders inverte i ruoli attribuendo un valore emblematico alla disperata ricerca di Shirin, togliendo spazio alla dimensione consolatoria e lasciando prevalere la denuncia e la intelligente provocazione.

Piero Sola

SLAP SHOT (Colpo secco)

r.: George Roy Hill – **o.:** U.S.A., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 155

George Roy Hill è un regista di buon mestiere, abituato a mettere in immagini soggetti e sceneggiature altrui con la diligenza dell'artigiano ma, a tratti, anche con qualche guizzo di originalità. Formatosi attraverso un lungo tirocinio teatrale e televisivo, ha portato nell'attività cinematografica il peso di quelle sue esperienze, giocando le proprie

carte soprattutto sul ritmo dei dialoghi e sull'apporto, sempre calibrato, degli attori: lasciando scorgere un gusto personale in certe indulgenze al grottesco e in qualche azzardata invenzione strutturale. Nella sua carriera ha fatto di tutto, è passato con disinvoltura dalle prime riduzioni di drammi teatrali alla commedia brillante, dal "musical" al western: imbroccando infine un film "diverso", originale anche se un po' alambiccato, con *Slaughterhouse Five* (Mattatoio 5, 1972) e uno strepitoso successo commerciale, all'insegna della moda "rétro", con *The Sting* (La stangata, 1973). Con *Slap Shot* (titolo che si rifà a una espressione del gergo sportivo, che indica un colpo particolarmente forte e violento), il regista si è adeguato ai più recenti "clichés" con cui Hollywood sta cercando di aggiornare i vecchi, abusati schemi dello spettacolo tradizionale: recuperando spunti, situazioni e personaggi dell' "altra America", quella minore della provincia e delle periferie urbane, fino a qualche anno fa riservata solo a qualche film indipendente; e aggredendo lo spettatore con scene di violenza e con un largo uso del turpiloquio (peraltro, a quanto dicono, massicciamente annacquato nell'edizione italiana).

Servendosi con abilità, anche se non sempre con misura, di questi ingredienti, Hill ha costruito un racconto tutto sommato non banale, anche se di maniera e con sbalzi di tono e di qualità abbastanza clamorosi. L'argomento è questa volta l'ambiente che ruota intorno al mondo dell'hockey su ghiaccio, sport molto popolare in America, che bene si prestava a esemplificare le degenerazioni che la violenza, cosí diffusa nella società di oggi a tutti i livelli, ha introdotto anche negli stadi. In America – vogliono dire Hill e il suo sceneggiatore (Nancy Dowd, sorella di un ex giocatore di hockey) – lo sport deve per forza essere uno spettacolo piú che una prova di capacità atletiche e di affiatamento di squadra; e lo spettacolo che il pubblico vuole vedere è soltanto quello della violenza, della lotta senza esclusione di colpi, del sangue versato sul campo: come un tempo si usava nelle arene dell'antica Roma.

Di questo è costretto a rendersi conto il protagonista, Regie, allenatore-giocatore di una squadra di terz'ordine, i «Charlestown Chiefs», che perde tutte le partite e rischia ormai di essere sciolta per la chiusura della locale acciaieria, su cui principalmente si sostiene, e che riconquista inaspettatamente l'entusiasmo dei propri tifosi quando, per una questione di donne (Reggie ha sedotto la moglie del portiere avversario), i giocatori in campo trasformano l'incontro in una lotta scorretta e sanguinosa. Visto il successo, il "manager" della squadra, McGrath, ingaggia allora i tre giovani, stralunati fratelli Hansens, specializzati in pestaggi, che si scatenano al punto da finire in prigione, ma che diventano nello stesso tempo i beniamini di un sempre piú folto pubblico di tifosi. Reggie è ormai alla fine della carriera, pensa di non avere niente da perdere a dare via libera alle scazzottature: e intanto si dà da fare per salvare la squadra. Quando però si convince che la decisione di liquidare i «Chiefs» è irrevocabile, nell'ultima partita del campionato contro i «Syracuse», accetta la richiesta di Braden, il giocatore piú giovane, che vuol tornare a giocare senza trucchi e senza violenza. Ma gli avversari fanno scendere in campo alcuni avanzi di galera, atleti radiati da tutti i campi di gioco, che si dedicano subito a un vero e proprio massacro. I poveri «Chiefs» stanno per rimetterci le ossa e la partita, quando entra in campo Ned Braden (Reggie l'aveva relegato in panchina), il quale, danzando sui pattini, improvvisa una specie di osceno spogliarello che interrompe la zuffa generale, incanta ed entusiasma i fans e induce l'arbitro ad assegnare la vittoria ai «Chiefs». Se una partita deve essere uno spettacolo, è giusto alla fin fine che sia l'esibizione piú originale a determinare la vittoria.

Le peripezie "sportive" di questa squadra di hockey sono il nerbo dell'intreccio, ma ne costituiscono anche la parte piú scontata e discutibile, per la grossolanità e il semplicismo degli effetti,

per le frequenti accentuazioni grottesche che arrivano fino alla caricatura, impoverendo il valore emblematico della vicenda. Il film trova invece sapori piú autentici nelle vicende private del protagonista, nella descrizione dell'ambiente che gli sta intorno e che fa da contrappunto, da sfondo necessario e condizionante, alle peripezie della squadra. E' giocando su questi contrappunti che il film cerca di allargare la riflessione dallo sport alla vita, di cui il primo vuol essere specchio ed emblema. Il manager McGrath, la moglie di Braden (Lily), lo stesso Reggie e gli amici che frequenta, sono i rappresentanti di una generazione di mezza età stanca e disillusa, avviata come i «Chiefs» a un inglorioso tramonto. Reggie cerca ancora di mostrare la grinta di un tempo; ma non ha piú la forza di far fronte all'aggressiva e sconcertante vitalità delle nuove generazioni. Cerca di consolarsi della separazione dalla moglie (alla quale invano continua a proporre di tornare con lui) portando via la donna al giovane e inquieto Braden: quasi per una rivalsa sull'unico giocatore che, rifiutando la rissa, mette in crisi la sua cattiva coscienza e incarna quello che lui stesso, e lo sport, erano un tempo. Negli squallidi convegni erotici, senza amore e senza passione, in misere stanze d'albergo; in certi lividi scorci paesaggistici (come nella bella sequenza della trasferta a Peterboro), il film riesce a tratti a farci gettare uno sguardo su di una realtà vera, un mondo provinciale chiuso e triste che acquista sullo schermo un suo sapore di autenticità: grazie anche alla misura della recitazione di Paul Newman, appesantito dagli anni e forse per questo meno "divo" del solito. Ma sono appunto momenti che lasciano soltanto intravedere quello che il film poteva essere e che invece non è. Le parolacce, che in un contesto come questo potevano anche assolvere una coerente funzione espressiva, restano (almeno nell'attuale edizione italiana) soltanto un ingrediente deteriore dello spettacolo.

Aldo Bernardini

STAR WARS (Guerre stellari)

r.: George Lucas – **o.:** U.S.A., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 156

La recente riedizione di *Via col vento*, film quarantenne ormai, divenuto un classico soprattutto perché campione mondiale d'incasso per tutta la sua carriera spettacolare fino al 1977, è stata contrassegnata – in Italia – dal totale rifacimento dei dialoghi e quindi del doppiaggio. Il confronto parziale tra le battute "vecchio stile" e quelle "nuova versione" è allucinante per la coraggiosa operazione di ringiovanimento verbale operata sul film. Purtroppo ci mancava il testo originale dei dialoghi americani: confrontarli con le due traduzioni italiane non sarebbe privo di qualche spunto interessante.
Ma perché tirare in ballo *Via col vento*, quando si deve parlare di *Star Wars*? Perché abbiamo letto che *Guerre stellari*, pochi mesi dopo la sua uscita mondiale, ha già superato il primato assoluto d'incassi che *Via col vento* (naturalmente indicizzando le cifre per compensare la svalutazione della moneta) aveva saldamente mantenuto per alcuni decenni.
Ora, visto che un rapporto esiste tra questi due diversissimi film, per la colossalità del loro reddito, rapportabile a un altissimo numero di spettatori paganti, non possiamo sottrarci alla curiosità intellettuale di domandare: tra quarant'anni, *Star Wars* sarà ancora un "campione d'incasso", anche non assoluto? E gli addetti alla circolazione delle pellicole cinematografiche in Italia verso l'anno 2020 sentiranno il bisogno di ritradurre in italiano i dialoghi del film? Lasciamo volentieri ai posteri la considerazione delle risposte ai quesiti. Sono le domande in sé e per sé, e soprattutto la prima, che oggi ci interessano nel prendere in esame questo film. Perché *Guerre stellari* si presenta, prima ancora che come film di un certo genere e di un certo autore, come "fenomeno" nel mondo dello spettacolo contemporaneo.
L'industria del film è in crisi in tutto il mondo, il commercio cinematografico

vede diminuire e concentrarsi i punti di vendita e gli spettatori, almeno (ma forse non soltanto) in tutti i paesi ad economia mercantile, altre forme di intrattenimento e di utilizzazione del tempo libero sopravanzano, e riducono la portata di quello che è stato per metà del nostro secolo lo spettacolo piú popolare del mondo, la piú gigantesca "fabbrica dei sogni" che l'uomo avesse mai creato. In questa situazione arriva *Star Wars*, supera tutti i record d'incasso e ci fa assistere a scene quantomeno inconsuete circa lo sfruttamento intensivo e l'irradiazione in altri settori merceologici del successo del film. L'industria del consumo "indotto" va al di là delle magliette col titolo o le astronavi, dei giocattoli che miniaturizzano gli automi-personaggi, degli stessi automi esposti nelle vetrine di negozi magari di abbigliamento; siamo arrivati – a quel che si legge – a due milioni di copie vendute in America del romanzo tratto *a posteriori* dal film; da noi, il piú importante editore nazionale pubblica (oltre al suddetto romanzo) un periodico mensile con lo stesso titolo del film per vendere a puntate degli orribili fumetti che raccontano il film.

In molti si sono già provati e altri si proveranno a ricercare, identificare e mettere in luce le radici socio-culturali del successo di *Star Wars*. George Lucas, il regista, sostiene di aver effettuato prima di cominciare ricerche sociologiche su ciò che fa, di un film, un grosso successo (intervista di P. Scanlon in «L'Espresso», 25 settembre 1977). Noi ci limitiamo ad osservare che il film sembra proprio realizzato con la cura di chi vuol offrire lo spettacolone d'effetto che ancora *solo* il cinema può dare con il suo grande schermo panoramico e gli effetti sonori, e lo offre a livello di tutti, grandi e piccini, puntano al pubblico infantile (accompagnato dalle famiglie) e all'infantilismo del pubblico adulto piú grossolano, ma senza disdegnare anzi ricercando quel po' d'ammiccamenti culturali che possono attirare la fascia colta dei cinefili.

Secondo questo schema interpretativo (suggerito da alcune dichiarazioni dello stesso Lucas, nell'intervista già citata, quando parla di ben quattro sceneggiature approntate prima di scegliere quella realizzata) si può anche stabilire il carattere e i limiti di un confronto con un altro film cui si pensa diremmo istintivamente parlando di *Star Wars*, cioè *2001, Odissea nello spazio* di Kubrick. Lucas, sempre secondo la fonte citata, afferma: «Sul piano tecnico – l'unico sul quale il mio film può paragonarsi a *Odissea nello spazio* – quest'ultimo è senz'altro superiore, secondo me». E noi siamo d'accordo. Lucas aggiunge: «Il paragone esatto è, piuttosto, coi film western». Anche qui crediamo che il regista abbia ragione. Ma per restare ancora un momento al rapporto tra i due film spaziali, vogliamo aggiungere che il pur grande successo del film di Kubrick era in certo qual modo limitato e confinato entro l'ambito dell'importanza che può avere per il "box-office" la riuscita di un film d'autore affermato che conta su una solida base produttiva e di lancio e che arriva a un pubblico adulto, senza però sfondare nell'immenso pascolo del film per tutti, quando cioè vale il vecchio detto hollywoodiano dello spettatore medio inteso come un tredicenne garzone di bottega o giú di lí.

Ripetiamo che non vogliamo dar l'impressione di considerare *Star Wars* soltanto come un fenomeno sociologico. Dal punto di vista critico, il lavoro cinematografico di Lucas e collaboratori non ci sembra riducibile alla semplice confezione di un ben calibrato polpettone appetibile a tutti i palati e da considerare come puro prodotto mercantile dell'industria dello svago. (Anche in questo caso, comunque, sempre i sociologi e i mass-mediologi ci direbbero che il film *Star Wars* avrebbe in sé elementi culturali da non trascurare).

Teniamo conto che l'operazione *Guerre stellari* non nasce da un'accolita di vecchi e incalliti marpioni della fabbricazione di prodotti di consumo piú o meno adulterari con additivi e coloranti. George Lucas è nato nel 1944. Ave-

va quindi 31 anni quando ha cominciato a pensare a *Star Wars*, dopo il discreto ma non travolgente successo di *American Graffiti*, film piú che decoroso anche se non del tutto originale. Aveva già al suo attivo l'interessante e sfortunato *L'uomo che fuggí dal futuro*, un fantascienza originale tuttora meritevole – se il ricordo non ci inganna – di una riconsiderazione.
Questi precedenti e la giovane età possono essere considerati – a seconda di punti di vista pregiudizialmente favorevoli o contrari – come delle attenuanti o delle aggravanti. Fino a un'eventuale smentita di prove future, considerando il terreno di coltura californiano nel quale il regista è stato immerso ed è cresciuto, noi propendiamo generosamente per la pregiudiziale favorevole.
Regista e produttore esecutivo di *Star Wars* hanno studiato alla scuola di cinema dell'Università della California del Sud. Lucas, da studente da borsista e da professionista principiante, si è piú volte cimentato con film documentaristici di corto e mediometraggio basati sulla lavorazione di un vero film. Anche il suo primo film a soggetto di fantascienza prendeva lo spunto da uno *short* girato a scopo didattico nella stessa scuola universitaria di cinema dove Lucas era diventato professore assistente.
Ora, se è vero che per Lucas i fumetti sono una passione e «una forma d'arte che ti dà il senso di una cultura al pari di qualsiasi altra espressione artistica» (interv. cit.); se è vero che Flash Gordon è uno dei suoi personaggi preferiti; se ricordiamo il suo desiderio di confrontare il suo film col filone del western; allora prendiamolo in parola e cerchiamo di vedere *Star Wars* non come un distillato d'arte, ma come una "fantasia spaziale", un giocattolone che permette al suo autore di dire: «Il mio semplice scopo è raggiunto – quando posso dare qualche ora di gioia – all'uomo che c'è in ogni bambino – e al bambino che c'è in ogni uomo». (Citazione nella presentazione del film per la stampa dello scrittore inglese Arthur Conan Doyle, prefazione di «Mondo Perduto»)
In questa chiave può non far paura cercare per il giovane Lucas non tanto accostamenti e paragoni con l'esperto, raffinato, un po' pretenzioso e filosofeggiante (all'americana) Kubrick, quanto col nostro transalpino Méliès, confezionatore di fantasie spaziali fantascientifiche per il Museo delle cere di Parigi; invece del western il punto di riferimento culturale del pioniere francese era l'armamentario positivista della "belle époque" e invece di un eroe spaziale, come Flash Gordon, Méliès preferiva forse mandare sulla luna le ballerine del can-can. In comune, i due hanno inoltre la sfrenata immaginazione per il vestiario.
Certo, Méliès – scoprendo e inventando i trucchi e un bel po' del meraviglioso linguaggio della fantasia cinematografica – aveva bisogno di abilità e d'inventiva, di qualche marchingegno teatrale, di un po' di tecnica. Lucas si lamenta di non aver avuto il tempo e i mezzi di Kubrick, ma dal "cast" del suo film possiamo rilevare che per realizzare gli effetti speciali (ottici, fotografici, meccanici, animazioni tradizionali e computerizzate, disegno elettronico, ecc.) ha utilizzato ben 57 tecnici piú cinque ditte specializzate, oltre alla "troupe" per la produzione normale.
Lo spettacolo per lo spettacolo, il desiderio di portarsi appresso per le strade di uno spazio fantastico e immaginario («Tanto, tanto tempo fa, in una galassia tanto, tanto lontana...», didascalia d'apertura del film) lo spettatore sbalordendolo di meraviglia infantile, l'uso iperbolico di luoghi comuni che partono dalla piattaforma culturale tipicamente folk-americana del western tradotto in chiave spaziale, ma affondano le radici nelle favole più tradizionali: queste alcune caratteristiche di *Guerre stellari* che ci sembrano riscattarlo almeno in parte dal premeditato e dichiarato scopo di far centro, di aver successo, conquistando con la "forza" misteriosa (non del cavaliere spaziale antico ma del moderno narratore di storie popolari) il pubblico delle ancor

grandi platee cinematografiche del mondo.
I riferimenti colti e intellettuali, da cineteca, i richiami al *Nevskij* di Ejzenštejn (e tanti altri piú o meno riusciti) sono giochini perdonabili per un po' a un giovane diplomato a una scuola di cinema. La morale conformista e le psicologie stereotipe dei personaggi sono una caratteristica comune della narrativa popolare e i riferimenti galatticomitologici a "forze" trascendenti, extrasensoriali o parapsicologiche di chiara matrice irrazionale costituiscono un tributo "all'americana" a correnti molto diffuse nella società contemporanea con infantili travestimenti culturali che richiamerebbero leggende medievali. Lucas non si sente certo un impegnato. Dichiara il suo interesse per la "fantasia spaziale", come si poteva fare – dichiara – «prima che la scienza rovinasse tutto, negli anni cinquanta. Dopo lo scoppio della bomba atomica, infatti, tutti quanti si buttarono sui mostri e sulla scienza» (interv. cit.).
Ora, però, per Lucas viene il difficile. E' poco serio dire ai giornalisti che si vuol "ritirare" per aprire un negozio di giocattoli a New York. Dovremmo credergli? E i personaggi che già fremono per interpretare il seguito della storia? E le vicende – altrettanto care all'autore – scartate nelle varie sceneggiature non realizzate?
Far apparire la propria nobiltà, per Lucas, vuol dire – probabilmente – accettare la sfida di Méliès e tentare di diventare il cantastorie audiovisivo della fantasmagoria galattica del nostro tempo: facendo attenzione che anche le gigantesche ruote del megamercato consumistico possono stritolare il trovadore californiano, cosí come la nascente industria del cinema ridusse alla miseria il "mago" Méliès.

Virgilio Tosi

VALENTINO (Valentino)

r.: Ken Russell – **o.:** Gran Bretagna, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 156

Rodolfo Valentino, italiano meridionale brunissimo, olivastro e di lineamenti classici, è per Ken Russell un russo bianchissimo di pelle e chiaro, con larghi zigomi barbarici: Nureyev. Rodolfo Valentino, italiano gesticolante loquace e basso, è per Gene Wilder un alto compassato anglosassone completamente muto: Collins. Scene gemelle: Valentino-Nureyev, non divo e ancora *tanghèro*, insegna a ballare il tango a un elegante che è Nijinski, i due uomini in smoking danzano allacciati sullo scintillante pavimento d'un salone vuoto, s'accostano e dividono, si slanciano e frenano, sfiorandosi con i visi nell'arresa sensualità della musica triste; Valentino-Collins, divo e già feticcio dell'immaginazione amorosa, trascina nel tango senza musica un goffo che è Gene Wilder, i due uomini aggrappati arrancano in mezzo a una stradetta polverosa, evitano con balzi scomposti d'essere investiti, si rovesciano sgangherati, quasi rovinano a terra. Epifaníe cattoliche: nel *Valentino* di Russell, la prima apparizione del divo è al proprio funerale profanamente religioso, da morto; nel *Piú grande amatore del mondo* di Gene Wilder, la prima apparizione del divo è nella penombra d'una chiesa dove versa offerte devote e riceve da un frate baci di gratitudine. Ma soprattutto, nei due film ispirati al mito di Valentino, che trionfo di cannibalismo cinespettacolare, che intreccio di livelli del secondo e del terzo tipo. *Valentino* si rifà, piú che al personaggio del titolo e al cinema dell'epoca, allo stereotipo italiano, al melodramma, al balletto: e compie un'operazione culturale molto intelligente. Come in ogni stereotipo dell'italiano, il Valentino di Russell si cucina solitario e nostalgico gli spaghetti, vive nel "basso" sottoscala, si offre a nolo in quella variante ballerina della marchetta che è il taxy boy, compie la propria scalata socioprofessionale sulle donne, rifiuta im-

permalito la propria realtà d'uomo-oggetto, tenta di nobilitarsi ed elevarsi attraverso l'arte, rischia la pelle pur di non essere preso per omosessuale, muore pur d'affermare nelle sfide cretine della gagliardìa la propria virilità. Come nel melodramma, muore trascinandosi sul pavimento, bracicando con le mani contratte per arrivare a raggiungere le arance, dorato frutto - simbolo della terra natìa. Come nel balletto, la recitazione, il trucco di Nureyev sono esclamativi e sovratono, quasi dovessero esser visti da lontano, dall'alto d'un loggione. La sua gesticolazione narrante e mimica vistosa non ricordano tanto il cinema muto quanto certe figure dei cosiddetti "balletti d'azione", per esempio l'Ilarione di *Giselle* quando lascia sfarfallare le dita e le fa strisciare dagli occhi lungo le guance per comunicare l'informazione: «l'ho vista uscire sconvolta, e piangeva». Altre citazioni, richiami, strizzate d'occhio, omaggi a, tributi resi: non si contano, naturalmente. L'operazione centrale è colta. In *Morte a Venezia*, Visconti trasformò il protagonista di Mann da scrittore in musicista, per dare un'immagine cinematograficamente equivalente ed eloquente dell'artista: usando la musica di Mahler per tradurne ed evocarne le emozioni, la sensibilità e creatività. Analogamente, Russell non rispetta la biografia del divo muto né cerca di ricrearne con realismo la suggestione fisica: sovrappone divo a divo, tentando di recuperare attraverso il fascino contemporaneo di Nureyev l'equivalente del fascino oggi incomprensibile che Valentino esercitò all'epoca.

Il piú grande amatore del mondo si rifà a questo *Valentino* di Russell piú che ai modelli dichiarati (Fellini dello *Sceicco bianco*, Chaplin di *Tempi moderni*, Groucho Marx della comicità corporale e Fritz Feld *in person* della commedia sofisticata, le sviolinate seduttrici di «Fascination» in *Arianna*), e compie un'operazione sentimentale confessata. Il tributo a Russell è incauto (Wilder supponeva che *Valentino* avrebbe avuto un successo enorme, e invece no) è abbastanza parassitario. Scene gemelle ed epifaníe cattoliche, come s'è detto. Interprete del divo, scelto per sfottere Nureyev piú che per somigliare a Rofolfo Valentino: Matt Collins, impupazzato e rigido modello di inserzioni pubblicitarie "eleganti" del genere «Esquire» e «Playboy», zigomi tartari, occhi dardeggianti. Protagonista femminile, la stessa Carol Kane di *Valentino*, del resto bravissima. L'operazione centrale è sentimentale, se si deve credere a Gene Wilder. Racconta che, adolescente o ragazzo, di lui s'innamoravano sempre le fervide bruttine, mentre le belle frivole e piccanti di cui s'innamorava lui amavano soltanto il solito seduttore fatale, sportivo, lontano, ardente, divo. Racconta di non essere ancora riuscito a liberarsi di quella frustrazione originaria della propria mascolinità, e d'averla raccontata in chiave in questo film. Quindi: «Sono una persona sentimentale, ma lo avverto come un difetto, un limite: e nei film il sentimentalismo non mi piace, non voglio farne dei cioccolatini, dei confetti. Le radici di questo film sono molto personali: difficile e incomodo trattarle direttamente. Allora prendi Valentino come Frankenstein: sono filtri, coperture, mascheramenti dell'io».

E Rodolfo Valentino, quello vero? Non c'è in *Valentino*, non c'è nel *Piú grande amatore del mondo*: una bella fortuna.

Lietta Tornabuoni

GIALLO CINEMA, collana a cura di Gian Franco Orsi - Milano, Arnoldo Mondadori Editore, voll. in 8°, pagg. 200, ill., L. 1500.

La narrativa poliziesca gode in questo periodo in Italia di particolare favore. Cosí, l'editore che nel 1929 lanciò con i "Libri Gialli" non soltanto un'insegna fortunata ma un aggettivo, giallo appunto, destinato ad entrare nell'uso, affianca alla serie maggiore questa nuova, dedicata a ristampe di romanzi polizieschi da cui siano stati tratti film di successo. L'iniziativa non può non far piacere a chi considera la conoscenza delle fonti un elemento indispensabile per fare della buona critica cinematografica, mentre troppo spesso accade che qualche nostro collega recensisca film di cui non ha letto, sottovalutandola, la fonte letteraria ed attribuisca al regista o allo sceneggiatore meriti che appartengono già alla pagina scritta. Lo schema di ogni volume comprende, oltre al testo integrale del romanzo, una nota biografica sull'autore del libro e sul regista del film, una scelta di fotografie del film, un commento critico di buona firma sui rapporti fra testo e pellicola.
Primo titolo della serie non poteva che essere «Il grande sonno» di Chandler nell'eccellente traduzione di Ida Omboni. Oreste Del Buono, un "chandleriano" da sempre, a cui si debbono i due accuratissimi "Omnibus" mondadoriani e la raccolta per la Milano Libri degli scritti, riassume in poche ma dense e preziose pagine il discorso sullo scrittore americano che va conducendo da anni, ma si sofferma anche sull'apporto di Bogart, un attore che, egli dice, Chandler non avrebbe mai scelto per interpretare Philip Marlowe, che non ne aveva il fisico e che pure ne fece una creazione unica ed indimenticabile. «Dieci piccoli indiani» della Christie è il secondo titolo, commentato da una nota piú informativa che critica, scrupolosissima, dell'inglese Philip Jenkinson. Strano, però, che né Jenkin-

son né l'anonimo estensore della biografia introduttiva ricordino che «Ten Little Niggers» fu, oltreché un romanzo, anche una commedia scritta dalla Christie stessa e considerata tutt'ora uno dei cardini del teatro poliziesco. Fra l'altro si sarebbe potuto ricordare, almeno di sfuggita, che essa fu pubblicata nel '47 sul «Dramma» con un'acuta introduzione di Fernaldo Di Giammatteo. Naturalmente, avendo dato il romanzo lo spunto a piú di un film, di tutti si riportano notizie sui registi e fotografie. «La sposa in nero» di Cornell Woolrich e il film di Truffaut dallo stesso titolo costituiscono la materia del terzo volume, di cui segnalo soprattutto il bel commento critico di Alberto Barbera, il quale mostra di penetrare bene il nucleo ispiratore del regista e le ragioni del suo incontro con le pagine dello scrittore. «Niente orchidee per Miss Blandish», il "best-seller" nonché "opera prima" di James Hadley Chase non viene, per fortuna, sopravvalutato dal curatore Miro Silvera, che ne rammenta il debito verso Faulkner e la scrittura in falso "slang" imparato sui dizionari (l'autore, infatti, è inglese). Robert Aldrich, in «Grissom Gang» ha, come ha spesso fatto nei suoi film, migliorato l'originale rendendolo piú coraggioso nel mutato finale. Si può tuttavia rimproverare al libro, a differenza di quanto fatto con la Christie, di non tener conto, nel dossier fotografico, del film del '51 derivato dallo stesso romanzo e precedente a quello di Aldrich. Morando Morandini offre piú d'uno spunto di acute riflessioni su Hitchcock a proposito di «La donna che visse due vote», mettendo in luce le non casuali varianti rispetto al romanzo di Boileau e Narcejac, qui riproposto nella traduzione di Roberto Ortolani già pubblicata a suo tempo da Garzanti. Qualche perplessità desta il sesto titolo della collana, *Il terrore corre sul filo* presentato come romanzo di Fletcher-Ullman. Bisogna poi leggere l'intervista con la Fletcher per sapere che il secondo nome è per esteso quello di Alan Ullman, autore da solo del romanzo, tratto dal film a sua volta tratto da un radiodramma della Fletcher.
L'inclusione perciò del titolo nella collana è un fatto spurio, perché ben poca importanza hanno i numerosissimi romanzi che l'industria culturale fa trarre dai film di successo, limitando il lavoro degli "scrittori" (qui le virgolette sono d'obbligo) ad una trascrizione meramente diligente della sceneggiatura. (Ma l'autore del buon commento sul film mostra di ignorare il fatto, dato che attribuisce al romanzo ritenuto della Fletcher la prima fonte del film). Le eccezioni in tal senso sono rarissime: a Gian Franco Orsi segnalerei semmai per la sua collana l'astuto «A Study in Terror» di Ellery Queen dove Dannay e Lee prendono, sí, lo spunto dal bel film di Hill, ma con due significative varianti, quella di introdurvi il personaggio di Queen come contraltare allo Sherlock Holmes del film e quella, ancor piú importante, di rovesciare il finale cinematografico dimostrando che Holmes non aveva capito nulla. Chiude l'elenco dei primi sette volumi che abbiamo sott'occhio «Laura» di Vera Caspary, una narratrice psicologica che fece occasionali incursioni nel poliziesco d'atmosfera. Claudio G. Fava firma un commento molto ben documentato sui rapporti fra testo e film (da noi: *Vertigine*) raccontando la gestazione faticosa di un prodotto d'autore che Darryl F. Zanuck non voleva a nessun costo affidare alle mani registiche di Otto Preminger.
I titoli annunciati in prosieguo si mantengono ad un livello di notevole at-

trazione: si va da «Due colpi in uno» di McBain che ispirò Kurosawa a «Camera chiusa n. 13» di Rufus King che sollecitò Fritz Lang, da «Sconosciuti in treno» che persuase Hitchcock, a «Giungla d'asfalto» che stimolò Huston.
Si desidererebbe però una maggior esattezza informativa nelle note bio-filmo-bibliografiche che precedono in ogni volume il testo letterario. Citiamo a caso. Nel volume 2, nell'elenco delle opere della Christie il romanzo «E' troppo facile» è posto fra quelli senza personaggio fisso, mentre fa parte del ciclo di Miss Marple; nell'elenco dei romanzi della Christie portati sullo schermo mancano *Adventure, Inc.*, tedesco, del '29, citato nel commento, e *Lord Edgware Dies* del '34, dove Austin Trevor interpretava Poirot per la prima volta con risultati a quanto sembra notevoli. William K. Everson, infatti, nel suo libro «The Detective in Film» (1972, Secaucus, N.J., The Citadel Press) scrive: «Austin Trevor was reasonably close to Poirot in age and appearance, and was able to duplicate some of the charm and all of the egotism which he brought to bear in solving his cases». Nel volume 3 mancano troppi film tratti da opere di Woolrich e precisamente *Manhattan Love Sond* (1934) di Leonard Fields, *The Guilty* (1947) di John Reinhardt, *The Return of the Whistler* di D. Ross Lederman (1948) e soprattutto il delizioso *Escapade* (Delitto blu) diretto nel '57 dal francese Ralph Habib e tratto dal racconto «Cinderella and the Mob» («Cenerentola e la Gang»), pubblicato proprio da Mondadori nell'antologia «Estate gialla '66». Nel volume 4 manca dalla lista dei romanzi di Chase portati sullo schermo il tedesco *An einem Freitag um halb Zwölf* (Il mondo nella mia tasca) diretto nel '60 da Alvin Rakoff con Rod Steiger e Nadja Tiller, tratto da «The World in My Pocket». Nel volume 5, l'elenco dei romanzi di Boileau e Narcejac è dato senza titoli italiani (a differenza degli altri volumi) e senza date, dando l'inesatta impressione che nessun altro libro oltre a quello in questione sia stato tradotto, mentre vi sono almeno altri cinque titoli italiani da considerare. Nella lista delle opere della coppia francese portate sullo schermo manca poi *Les magiciennes*, un film franco-tedesco da noi distribuito come *Misterius* e che si ricorda se non altro per aver astutamente utilizzato a fini di "suspense" la somiglianza delle gemelle Kessler. Nel volume 7 si ignora del tutto l'esistenza di un terzo romanzo poliziesco della Caspary oltre a «Laura» e a «Bedelia»: «The Lady in Mink», tradotto da noi come "La signora in visone" nel '64. Si tratta, come si vede, di piccole sviste, che però ci auguriamo di veder corrette nei successivi volumi, dati gli intendimenti informativi che si propone fra gli altri la collana. Un rilievo: perché l'editore che ha "inventato" nei "Libri gialli" l'elenco dei personaggi in apertura di libro come si fa per il teatro non l'ha ripetuto qui, dove potrebbe essere utilmente accompagnato dal nome degli interpreti? In effetti, manca, per libri "documentali" come questi, una scheda con tutti i dati del film considerato. Occuperebbe, in fondo, appena mezza pagina.

Ernesto G. Laura

VIRGILIO TOSI: «Cinematography and Scientific Research» - Paris, UNESCO, 1977, in 8°, pagg. 60, ill., s.i.p.

E' sperabile che questo lavoro di Virgilio Tosi sia al piú presto tradotto in italiano dato che può, a ragione, ritenersi un buon "manuale" per chi voglia, con rigore e metodo, introdursi ai problemi della cinematografia scientifica. Tosi, ora presidente dell'Associazione internazionale di cinematografia scientifica, ha versato in questa monografia tutta la sua esperienza non solo di critico e di teorico del cinema, ma anche di regista e sperimentatore che da anni si dedica all'utilizzazione del mezzo cinematografico e televisivo nelle indagini e nella divulgazione scientifica.
La sintesi del suo punto di vista la si può reperire nella seguente definizione: «L'impiego delle tecniche cinematografiche nei laboratori scientifici ha reso possibile ottenere certi dati di ricerca che in nessun'altra maniera sarebbe stato possibile ottenere» (p. 13). Cioè la specificità degli strumenti cinematografici nella ricerca scientifica consiste nella specificità dei dati che si possono avere, e che non possono essere sostituiti, per esempio, né dalla descrizione verbale o letteraria, né dalla fotografia. Tutto questo potrà sembrare ovvio per gli addetti ai lavori, ma non lo è, comunque, quando si sappia quali difficoltà si incontrino in questo campo, nel passaggio dalla teoria alla prassi. Non si può tra l'altro dimenticare come la cinematografia scientifica sia anch'essa legata alle possibilità economiche della produzione.
Tosi, nel primo capitolo del suo lavoro, delinea un profilo storico delle origini della cinematografia scientifica, dal rilevamento cronofotografico di Janssen (un astronomo che rilevò le fasi del passaggio di Venere sul disco del Sole) nel 1874 fino ai lavori di Marey, tutti precedenti all'invenzione dei fratelli Lumière, dopo i quali l'uso del cinema nelle indagini fu sempre piú frequente e sistematico. Con il cinema, insomma, afferma Tosi, si potranno cominciare a vedere (in astronomia, medicina, biologia, fisica, chimica ecc.) cose che non era possibile vedere prima a "occhio nudo". Un impiego scientifico del cinema quindi, non soltanto inteso come un sussidio visivo di carattere illustrativo.
Nel secondo capitolo si fa un bilancio della situazione della cinematografia scientifica «all'interno delle strutture esistenti», ricordando come l'attrezzatura cinematografica dovrebbe ormai far parte integrante di una organizzazione scientifica, e annotando tra l'altro che secondo i dati forniti dalla American Science Film Association, nel 1964, nelle università degli USA furono filmati circa 250.000 piedi di pellicola a 16 mm., in un periodo di cinque anni, e su 81 diversi argomenti senza che questo materiale venisse "edito" in un singolo film di ricerca. Altre informazioni sono poi quelle relative alla Università statale di Mosca, dove la cinematografia scientifica ha avuto un grande rilievo non solo ai fini della ricerca, ma anche dell'informazione (come riferisce il prof. V. Pell). Attiva anche questa cinematografia in Inghilterra (piú di 950 installazioni di ricerca), nei Paesi Bassi, nella Germania Federale con il prestigioso Istituto di Gottinga, che è senza dubbio una delle istituzioni piú esemplari a livello mondiale. Vi è anche l'Italia il cui bilancio, in questo campo, è piuttosto precario.

Il terzo capitolo di questo lavoro è dedicato alle attuali necessità e ai progetti per il futuro relativi all'analisi dell'informazione nell'immagine cinematografica, al film come mezzo di comunicazione, alla necessità di organizzare corsi di addestramento, alla programmazione nella ricerca. La preziosa pubblicazione è, infine, corredata da un glossario di alcuni termini tecnici e da una bibliografia essenziale.

Diego Carpitella

Schede

(a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

GIANDOMENICO CURI: «Il cinema francese della nouvelle vague» - Roma, Vita Nova/Edizioni Studium, 1977, in 8°, pp. 259. L. 3.800.

Ampio saggio storico-critico sul cinema della "nouvelle vague" francese. L'autore ne ricostruisce le vicende e ne analizza opere e autori scegliendo «in maniera spesso soggettiva e partigiana» (come egli stesso avverte nell'introduzione), ma riuscendo a mettere in luce le varie e composite articolazioni del movimento. Dopo un primo capitolo dedicato alla situazione del cinema francese degli anni cinquanta, e alle condizioni economiche, culturali e politiche che prepararono il terreno alla svolta del 1959/60, si passa ad analizzare partitamente quattro principali gruppi di autori: quelli che ruotavano intorno ai «Cahiers du Cinéma» (Chabrol, Godard, Truffaut, Malle), la cosiddetta "nouvelle vague della 'rive gauche' " (Resnais, Varda, Marker), gli isolati (Baratier, Rivette, Rohmer, Demy) e la "nouvelle vague della confezione", esemplificata in Roger Vadim. Bilanciando la sommarietà di certi passaggi dell'analisi con un'ampia documentazione sui film e sulle interviste dei vari autori, e senza troppo indulgere ai toni trionfalistici fino ad oggi usuali in occasione del genere, il libro offre una sintesi attendibile e in certa misura organica, pur senza dire molto di nuovo su di un argomento già ampiamente dibattuto dalla critica italiana.

DAVID DENBY (edited by): «Awake in the Dark», New York, Vintage Books, 1977, pp. 397. $ 4,95.

Preziosa antologia di articoli e saggi, attraverso la quale il curatore raggiunge lo scopo di illustrare le varie correnti e tendenze culturali della critica cinematografica americana, dal 1915 a oggi, mettendo nello stesso tempo a disposizione degli studiosi alcuni testi

importanti altrimenti irreperibili. Come in tutte le opere di questo tipo, i criteri di scelta sono opinabili, ma risultano alla fine efficaci: il lettore può farsi un'idea dell'impostazione e delle idee dei piú rappresentativi esponenti della critica americana (che, come si sa, ha un peso sulla produzione ben maggiore che non in Europa), da James Agee a Pauline Kael, da Potamkin a Kauffmann a Sarris; e il saggio introduttivo del curatore consente di tener conto del contesto in cui ogni contributo si inserisce. All'interno dei sette capitoli i testi sono raggruppati in ordine cronologico, e ogni capitolo è dedicato a un argomento diverso: In difesa di una forma popolare di arte nuova; Il film come arte; Il metodo critico; I generi; I registi (con interventi su Huston, Sturges, Ford e Peckinpah); Gli attori; Intrattenimento. Peccato che nell'antologia non siano riportati i dati precisi relativi alla prima pubblicazione di ciascun testo (se ne indica soltanto l'anno). Alla fine: note biografiche sugli autori.

ANTHONY SLIDE: «Early Women Directors», South Brunswick and New York, A. S. Barnes/London, Thomas Yoseloff Ltd, 1977, in 8°, ill. £ 4,25.

In un'epoca di rilancio del femminismo e dei movimenti per la liberazione della donna, non potevano mancare libri che, come questo, rendono omaggio alle poche donne che sono riuscite a passare dietro la macchina da presa. Questa volta si tratta delle donne che in America diressero dei film all'epoca del muto. Il volume, ottimamente illustrato, dedica un capitolo biografico-critico ad Alice Guy Blanché (che iniziò la carriera nel 1896 come segretaria di Gaumont), Lois Weber (attiva dal 1907 con la Gaumont americana), Margery Wilson, Dorothy Davenport, Frances Marion, Dorothy Arzner, al gruppo che diresse film negli anni dieci presso l'Universal e ad altri registi-donna di minore importanza. E' un peccato che l'autore si limiti al cinema americano: avrebbe potuto ben figurare nella rassegna anche la nostra Elvira Notari della Films-Dora, tanto per fare un esempio.

MAURICE YACOWAR: «Hitchcock's British Films», Hamden, Archon Books, 1977, in 8°, pp. 314, ill. $ 17,50.

Il libro porta un serio e documentato contributo alla già ricchissima bibliografia sul maestro inglese, procedendo per analisi dettagliate e puntuali di tutti i film da lui realizzati in Gran Bretagna: da *The Pleasure Garden* del 1925 a *Jamaica Inn* del 1939. Un'appendice propone una attendibile interpretazione del significato da attribuire alle varie apparizioni di Hitchcock nei propri film, come comparsa o come caratterista. Mancano i dati filmografici (peraltro facilmente reperibili altrove); c'è invece l'indice dei nomi e dei titoli.

5 - Problemi industriali, economici, giuridici, legislativi.

GEORGE PERRY: «Movies from the Mansion. A History of Pinewood Studios» - London, Hamish Hamilton/ELM Tres Books, 1976, in 8°, pp. 191, ill. £ 6,95.

CHARLES BARR: «Ealing Studios» - London, Cameron & Tayleur/David & Charles, 1977, in 8°, pp. 198, ill. £ 6,95.

Due interessanti contributi alla conoscenza della storia dell'industria cinematografica britannica, entrambi molto documentati, basati su ricerche di pri-

ma mano e di analoga impostazione. Il libro di Perry ricostruisce le vicende degli Studi di Pinewood dall'inaugurazione del 1936 al 1976, e ne rileva soprattutto gli aspetti tecnici e finanziari, i rapporti con gli altri Studi (Ealing, Denham, Gainsborough ecc.) e soprattutto con il grande, complesso impero di Joseph Arthur Rank, unico vero "tycoon" del cinema britannico. Ricorda cosí le iniziative dei pioneri che ne promossero la fondazione (Charles Boot e lo stesso Rank) – e che si avvantaggiarono anche dell'apporto della compagnia che gestiva gli Elstree Studios, distrutti da un incendio nel 1936 – e i film piú significativi che vi vennero prodotti (dal *Pygmalion* di Pascal nel 1938 ai film del dopoguerra di Lean e della coppia Powell-Pressburger, fino a *The Countess of Hong Kong* di Chaplin e ai film della serie James Bond): fornendo un apparato iconografico in gran parte inedito.
A differenza dei Pinewood Studios, quelli della Ealing non si limitarono a fornire mezzi e attrezzature ai realizzatori, ma, dall'arrivo di Michael Balcon nel 1938, riunirono anche un gruppo di sceneggiatori, registi e tecnici che per vent'anni lavorarono in direzioni e con criteri in certa misura omogenei; cosí che la Ealing divenne un marchio di produzione tra i piú noti e prestigiosi, soprattutto nel genere brillante. Il libro di Barr parte quindi dalle vicende della fondazione degli Studi – creati dalla Associated Talking Pictures di Basil Dean nel 1929 e diretti da Balcon dal 1939 al 1958 (gli Studi vennero in realtà venduti nel 1955, ma Balcon produsse ancora per tre anni con l'etichetta Ealing) – per arrivare poi a mettere in luce anche le caratteristiche di genere e di stile della produzione Ealing, che vide all'opera alcune delle personalità piú spiccate del cinema inglese del dopoguerra (come Basil Dearden, Alberto Cavalcanti, Harry Watt, Robert Hamer, Alexander Mackendrick, Charles Crichton, ecc.). Completano il lungo saggio i dati di tutti i film prodotti e brevi, aggiornate note biografiche sugli autori e collaboratori piú importanti.

PETER COWIE: «Stars and Players» - London, The Tantivy Press/South Brunswick-New York, Barnes (coll. "Film in Sweden"), 1977, in 16°, pagg. 128, ill. £ 3,50 o $ 6.95.

Secondo volume della già segnalata collana "Film in Sweden" patrocinata dallo Svenska Filminstitutet. Dedicato agli attori, cui l'A. nega ogni divismo per assimilarli a veri e propri "autori". Oggi in realtà un Josephson, una Ullmann, una Thulin o un von Sydow non sfuggono al ruolo di "star" internazionali; ma ciò non sminuisce certo la loro statura di attori di classe eccelsa. Di loro – dopo un capitolo introduttivo sulla grande tradizione interpretativa del cinema svedese – e di un'altra dozzina di loro colleghi, dalla Nilsson alla Nyman, da Björnstrand a Oscarsson, l'A. traccia accurati ritratti critici, accompagnati da filmografie complete e da abbondante iconografia.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

«Filmi shquiptar/The Albanian Film», Tirana, Shtëpia botuese «8 Nëntori», 1977, in 8° quad., pp. 224, s.i.p.

Volume in edizione bilingue (albanese-inglese), raccoglie in ordine cronologico le schede (con dati, trame e fotografie) dei film piú significativi realizzati in Albania dal 1958 al 1976.

ROY PICKARD: «The Oscar Movies from A-Z» - London, Frederick Muller Limited, 1977, in 8°, pagg. 247, ill., £ 6.95.

All'abbondante letteratura sugli "Oscar" – per lo piú di tono aneddotico, rievocativo, agiografico – si aggiunge un volume di pura, puntigliosa documentazione. Futile impresa? Non tanto, se è vero che le fatidiche statuette, retaggio di una Hollywood che fu, conservano tuttora un fascino cui pochi sfuggono né han perso del tutto un concreto e monetizzabile peso. Tutti i film (esclusi documentari e cortometraggi: lacuna grave che bastava poco a colmare) che in cinquant'anni d'ininterrotta consuetudine si sono fregiati di almeno una statuetta vengono registrati in ordine alfabetico, con l'indicazione dell'anno, dei vincitori e delle categorie di appartenenza. Qualche cenno della trama, un sintetico "cast" e altri dati anagrafici corredano ciascuna voce, componendo un dizionario di svelta consultazione, ricco di centinaia di titoli. Varie appendici completano il volume: due cronologie – dei principali "Oscar winners" e delle "nominations" – e, piú curiose, due liste di reprobi: cioè dei film che ad onta di una postuma rinomanza non ebbero a suo tempo neanche una segnalazione o, pur avendone, non colsero il traguardo finale. Tra i primi, incontri opere di tutto rispetto: da *The Big Sleep* a *Das blaue Engel*, da *Bringing up, Baby* a *High Sierra*, da *The Lady fron Shanghai* a *Letter from an Unknown Woman*, da *Love Me Tonight* a *My Darling Clementine*, da *Paths of Glory* a *Rio Bravo* a *Scarface* a *To Have and Have not*: massicciamente ignorati dai membri dell'Accademia. Tra i secondi, titoli di non minor rilievo (a caso: *Crossfire, Dead End, Double Indemmity, 42nd Street, Henry V, The Magnificent Ambersons, Ninotchka, Red River, Taxi Driver*) che, partiti in buona posizione con plurime segnalazioni – caso limite: *The Little Foxes* con ben 9 "nominations" – si fecero poi bruciare in retta d'arrivo. E, a parte i casi clamorosi e ben noti di Chaplin e di Greta Garbo, scopri che un Vidor, un Preminger, un Lubitsch, un Hitchcock appartengono anch'essi alla categoria dei grandi esclusi.

Nessuna Nefertiti per il cinema italiano – Una delle poche rassegne nelle quali il cinema italiano non abbia raccolto nemmeno una medaglietta è il Festival del Cairo (seconda edizione), svoltasi tra la fine di settembre e la prima settimana di ottobre. Era in concorso *Anima persa* di Dino Risi, mentre altri cinque – tra cui *Un cuore semplice* di Giorgio Ferrara membro della giuria – sono stati presentati fuori competizione.
Il "Nefertiti d'oro" per il miglior film è andato a *Epidemia* di Pal Gábor (Ungheria), quello per l'interpretazione maschile e femminile rispettivamente a Martin Held per *Disordine e dolore precoce* di Franz Seitz (Germania occid.) e a Faten Hamana per *Bocche e conigli* dell'egiziano Henri Bokarat; premi minori a film sovietici, jugoslavi e arabo-sauditi.

Il sonoro ha cinquant'anni - Il 6 ottobre 1927, con la "prima" di *The Jazz Singer* di Alan Crosland, nasceva ufficialmente il cinema sonoro e parlato. Data puramente "ufficiale", come d'altronde quella del 28 dicembre 1895 relativa al cinema muto, dal momento che vari sistemi di applicazione di effetti sonori sincroni all'immagine erano già impiegati da anni: in pratica, almeno sul piano sperimentale, dai primordi. Una cerimonia commemorativa si è svolta ad Hollywood, in uno studio televisivo sorto là dove mezzo secolo prima sorgeva il complesso della Warner, che fu la prima società a sfruttare il brevetto Vitagraph.
L'evento ha offerto spunto a una serie di rivendicazioni relative alla "priorità" dell'applicazione di procedimenti sonori alle immagini in movimento. La piú clamorosa, e in certo senso pittoresca, è quella attuata dal prof. Giovanni Rappazzo, un messinese ultraottantenne, il quale si è messo in giro per l'Italia per dimostrare, documenti alla mano, come fin dal 1913 egli, allora proiezionista dilettante, avesse escogitato un sistema di accoppiamento di un disco fonografico alla pellicola muta tramite un regolatore elettromeccanico e l'impiego di una valvola fotoelettrica. Sulla propria invenzione – che nel 1921 aveva ottenuto una serie di brevetti dal ministero dell'Industria – il prof. Rappazzo ha realizzato, con la collaborazione di un altro veterano,

Angelo Pocobelli, un documentario dimostrativo, dal titolo *Dove, quando e come nacque il film cinesonoro*, che egli ha presentato in piú occasioni, fra ottobre e novembre, a Roma, presso l'Anica e l'associazione dei cinetecnici. Anche la televisione italiana ha trasmesso alcuni brani del documento cinematografico, che per la verità non appare sufficientemente dimostrativo.

Grandi manovre per le società di stato – Un disegno di legge approvato il 14 ottobre dal Consiglio dei ministri, che delinea un nuovo assetto delle partecipazioni azionarie dello Stato nel settore della cinematografia, ha dato la stura a una serie d'interventi e prese di posizione, quasi tutte polemiche.
Il nocciolo del provvedimento ministeriale – motivato con «le ridotte dimensioni della presenza statale nel settore cinematografico», con «le istanze espresse dalle parti» e con un'esigenza di «razionalizzazione e di riorganizzazione» – sta nella fusione dell'Istituto Luce con l'Italnoleggio cinematografico e nella gestione, da parte dell'I.R.I., della nuova società risultante da detta fusione, alla quale verrà trasferita la proprietà del 50% delle azioni di Cinecittà previo incorporamento in questa delle azioni del Luce-servizi. L'altro 50% di Cinecittà più Luce-servizi verrà gestito direttamente dall'I.R.I., il quale, come (forse) appare evidente, risulterà in definitiva proprietario del tutto.
L'operazione – che sarebbe temerario definire un modello di chiarezza – viene complicata dal proposito – taciuto nel progetto di legge ma manifestato tramite vari canali – di consegnare alla RAI (azienda dell'I.R.I.) quel 50% del pacchetto azionario di Cinecittà che all'I.R.I. appunto compete.
La RAI ha immediatamente opposto un energico "fin de non recevoir": «Non è pensabile – dice il suo presidente Paolo Grassi – attribuire surrettiziamente alla RAI partecipazioni azionarie che mortificherebbero la spinta verso il decentramento ideativo e produttivo». E il collegio sindacale dell'azienda manifesta «vivissime preoccupazioni» per le ripercussioni che l'operazione avrebbe sulla gestione e sul conto economico della RAI. Scende infine in campo lo stesso consiglio di amministrazione dell'ente, per ribadire il suo "no" ad una iniziativa «non solo non remunerativa ma anche estremamente rischiosa».
Né piú entusiaste del progetto appaiono le organizzazioni sindacali dei lavoratori dello spettacolo, le quali, col sostegno dell'ANAC e della SAI, si oppongono a «ristrutturazioni pagate dai lavoratori». Ancora piú dura è la presa di posizione di un'Associazione italiana cultura e sport, la quale eleva una ferma protesta contro «una cieca visione che confonde cultura con industria culturale», ed auspica viceversa la fondazione di un "Istituto italiano del cinema», nel quale, come in un immenso crogiuolo, confluiscano tutti gli organismi pubblici interessati al cinema, non esclusi – pare – Centro Sperimentale e Cineteca Nazionale. Un organismo, com'è facile intuire, agile e snello.

Autobiografie di dive – Sia Joan Collins che Greta Garbo annunciano la pubblicazione delle proprie memorie. «Faranno sensazione», promette l'ex divetta dagli occhi color smeraldo. La svedese invece non parla, anzi fonti che si dicono a lei vicine si preoccupano di smentire. E' possibile infatti che la notizia che la riguarda sia nulla piú che un serpente di mare; purtroppo. Mentre l'annuncio di Joan Collins è probabile che sia veritiero; purtroppo.

Settimana del film cubano – Organizzata dal ministero degli esteri, con la collaborazione di enti locali e dell'associazionismo di base, si è svolta a Roma nella seconda metà di ottobre – con replica a Milano – una settimana del cinema cubano. Alcuni film di recente produzione, quasi tutti inediti in Italia, una breve retrospettiva delle opere fondamentali realizzate dopo la rivoluzione castrista e un buon numero di documentari hanno consentito, grazie anche a un sistema

di proiezioni decentrate in vari quartieri, a un pubblico assai folto di acquisire la conoscenza di una cinematografia particolarmente interessante per il contesto sociale, politico ed economico dal quale trae vita. Una conferenza stampa iniziale, e una tavola rotonda in chiusura, hanno istituito un rapporto diretto – e spesso fortemente polemico – tra critici e operatori culturali italiani e i componenti la delegazione cubana, tra cui erano il vice ministro della cultura Alfredo Guevara, il direttore dell'ICAIC Pastor Vega Torres, il regista Humberto Solas, l'attrice Daisy Granadas e il critico Carlos Jorge Herrera Lopez.
Gli ospiti cubani hanno particolarmente insistito sul principio fondamentale a cui viene informata l'attività cinematografica a Cuba: realizzare un'arte popolare, che tenda al recupero di un'identità culturale inquinata da anni di colonialismo, e che al di là di un pedagogismo puramente strumentale tenda comunque a insegnare qualcosa.

L'attore oggi – Convegno ad Arezzo, il 21 e 22 ottobre, su "l'attore nel cinema italiano di oggi", organizzato dal Sindacato nazionale critici cinematografici in concomitanza con l'assemblea annuale dei soci. Un'introduzione di Tullio Kezich, che ha inquadrato i termini del problema soffermandosi sull'attuale stato di disagio dell'attore nell'ambito della generale crisi del cinema, e una serie di relazioni, tra cui spiccano un excursus storico di Guido Fink sull'evoluzione (o involuzione) della professionalità dal dopoguerra ad oggi, un intervento di Fernaldo Di Giammatteo sui problemi del doppiaggio, visti sotto un profilo eminentemente estetico, un'indagine di Callisto Cosulich sul mercato degli attori, una comunicazione di Orazio Gavioli sulle scuole di recitazione. Pochi gli attori presenti, ma battaglieri: da Mauro Maranzana che ha coloritamente interpretato gli aspetti sindacali del problema, a Gian Maria Volonté, che ha taciuto, a un gruppetto di attrici (Tatò, Ciangottini, Cardinale) che hanno introdotto una vivace nota contestataria e femminista, con "happening" in piazza. Ma sulla condizione dell'attrice ha anche svolto un lucido intervento Patrizia Carrano.

Kulešov a Porretta – La mostra del cinema libero di Porretta Terme, tenutasi dal 12 al 15 novembre, si è articolata quest'anno su due manifestazioni principali: un convegno delle associazioni di cultura cinematografica e una rassegna dedicata a Lev Kulešov. Quest'ultima ha costituito la prima raccolta organica di un gruppo numeroso di opere di questo autore, dal *Progetto dell'ingegner Pright* (1918) a *Mister West* (1924), dal *Raggio della morte* (1925) a *Dura Lex* (1926) ed altri, fino ai piú tardi *Grande consolatore* e *L'orizzonte* del 1933.
Quanto al convegno, esso ha segnato toni accesi e rischiato una spaccatura, poi faticosamente ricucita, tra i rappresentanti dei vari organismi d'intervento culturale, a proposito dell'atteggiamento da assumere verso certi episodi, come la repressione di talune manifestazioni e la chiusura precauzionale di alcune radio libere, avvenuti a Roma nei giorni immediatamente precedenti. Lasciate libere le singole associazioni di esprimersi a questo riguardo, il convegno ha insistito, con un documento unitario, sulla necessità di sviluppare l'associazionismo culturale secondo una metodologia democratica e una decisa opposizione a ogni tentativo di gestione burocratica e centralizzata.

Gli allievi del C.S.C. discutono il proprio lavoro – Ha avuto inizio in novembre il II anno del corso biennale del Centro Sperimentale, frequentato da 31 allievi italiani e 9 stranieri. Tra gli insegnanti sono Carlo Lizzani (regia), Mario Bernardo (tecnologia), Mario Arosio (teoria degli audiovisivi), Virgilio Tosi (cinema scientifico), Mario Garbuglia (scenografia), Orio Caldiron (storia del cinema), Roberto Perpignani (montaggio), Antonio Appierto (registrazione del suono), Giuseppe Cereda

(analisi del linguaggio), Giulio Gianini (animazione: un laboratorio che viene aperto per la prima volta quest'anno). Il primo mese di attività è stato caratterizzato dalla presentazione, nella sede del Centro, dei lavori realizzati nel corso del primo anno (alcuni ancora nella fase di edizione), dalla discussione degli allievi tra loro e con gl'insegnanti e poi da un confronto pubblico con professionisti, critici e operatori culturali appositamente invitati. Tra documentari, inchieste, film a soggetto e materiali videoregistrati si è trattato di molte ore complessive di visione, moltiplicate dalle interruzioni, dalle ripetizioni, dalle analisi di brani particolari, dalla lettura di sceneggiature e di progetti. Tra i materiali già completati o ancora in via di ultimazione sono stati visti e discussi *Una razione mensile di atrocità*, documentario sull'industria e sul mercato del fumetto pornografico in Italia; *La città capovolta*, inchiesta sui problemi del centro storico raccontati dagli stessi abitanti dei quartieri interessati, *2000 eritrei a Roma*, testimonianza di una condizione umana e politica, *Studenti fuori sede*, "videotape" sulla condizione di vita e sul tempo libero, *I muri di Roma*, una città vista attraverso scritte e disegni murali, *Percezione-sf*, impiego sperimentale del mezzo filmico, *Tentativo di una ricerca all'Alberone*, i film a soggetto *Graziella*, tentativo di racconto a più mani, *Dialogo sul Laurence Stern*, *Prolegomeni per un discorso sul comico filmico*, nonché *Incontro con Frank Capra*, documentario filmato e videoregistrato sulla visita del regista americano, e *Omaggio a Dovženko*, breve film di montaggio.

Vigilia di Biennale – Ultimi sprazzi polemici contro la Biennale del "dissenso". A parte la pressoché quotidiana razione d'ingiurie che la Pravda e la Literaturnaja Gazeta rivolgono ai promotori della manifestazione ed in primis a Ripa di Meana, fautore di un'arte «putrida», e l'altrettanto quotidiana serie di conferenze stampa di Ripa stesso, che non perde occasione per contestare punto per punto le accuse, la vertenza non registra che stanchi colpi di coda e penosi quanto comprensibili episodi di forzato conformismo. Rientra tra i primi la polemica tra il capogruppo consiliare socialista di Roma ed il sindaco Argan, imputato di aver definito «mediocre» la qualità artistica degli autori dissidenti che la Biennale si accinge ad esporre. E' facile gioco per Argan rivendicare il proprio diritto di critico e storico dell'arte ad esprimere giudizi fondati – afferma – sulla conoscenza di ciò di cui parla: pronto, aggiunge, a rivedere eventualmente tali giudizi dopo il più approfondito controllo diretto che appunto la Bienale renderà possibile. La polemica peraltro si stempera in una mozione tanto unitaria quanto superflua. Tra i colpi di coda vanno anche annorevati i rifiuti di vari organismi – dal Gosfilmofond di Mosca (né poteva ipotizzarsi cosa diversa) all'ARCI italiana (qui un'ipotesi diversa poteva anche esser formulata) – a contribuire alla mostra veneziana con la fornitura dei film di cui sono in possesso; o la diffida – blanda e palesemente fatta per dovere d'ufficio – della FIAF alle cineteche aderenti, affinché si astengano anch'esse dal mettere a disposizione di Venezia copie ricevute da organismi non consenzienti.
Agli episodi penosi appartengono i telegrammi di protesta di varie associazioni di cineasti – sempre di paesi dell'Est –, firmati non solo dai consueti Bondarčuk ma anche dai Tarkovski e dagli Jancsó; o gl'inviti respinti al mittente con diciture tipo «sconosciuto» (Sacharov) o «partito» (Paradzanov). Casi come questi più che penosi appaiono macabri: Paradzanov, come tutti sanno, è in galera da anni.
Il lungo prologo alle manifestazioni veneziane – di cui abbiamo cercato di sintetizzare di volta in volta i momenti salienti – è comunque terminato. Ripa di Meana ha vinto la sua difficile battaglia: il 15 novembre, data alla quale si fermano queste cronache – la Biennale '77 viene inaugurata. Consisterà in una serie di convegni sui vari aspetti del dissen-

so (religioso, letterario, scientifico, pittorico, teatrale, cinematografico, ecc.), in alcune mostre e in una serie quotidiana di proiezioni di film. Ripa celebra l'avvenimento, manco a dirlo, con una conferenza stampa.

GLI ADDII

TAY GARNETT

Morto a Sawtelle (California) il 3 ottobre, dopo una lunga degenza in ospedale, all'età di 79 (o 83) anni. Pressoché dimenticato (nessun giornale italiano ha registrato la sua scomparsa) va tuttavia messo nel novero dei grandi cineasti dell'epoca d'oro di Hollywood. Aviatore durante la prima guerra mondiale, poi sceneggiatore e "gagman" per Sennett e Roach, aveva esordito nella regia ai primi inizi del sonoro e realizzato, nel corso di una carriera durata fino a tempi recenti (l'ultimo suo film è del '73) una cinquantina di opere, caratterizzate da un eccellente senso del mestiere e da una particolare capacità di valorizzare gli attori e soprattutto le attrici. *One Way Passage* (1932) lo fece segnalare come buon autore drammatico; *Love Is News* (1937) e *Stand-In* (idem) gli assicurarono un posto di riguardo nel campo della commedia brillante; gli avventurosi *China Seas* (1935) e *Slave Ship* (1937) lo collocarono tra i più sicuri valori commerciali del cinema americano. Nel suo curriculum spiccano almeno altre due opere: *Seven Sinners* (1940) con un'insolita e bene valorizzata Marlene Dietrich, e *The Postman Always Rings Twice* (1946), sottovalutata (forse a causa dello schiacciante confronto con *Ossessione*) trasposizione filmica del romanzo di James M. Cain (scomparso pochi giorni dopo di lui).
Un'intera vita consacrata al cinema, anche in tarda età. Garnett – che aveva doti di scrittore: pubblicò un romanzo nel '35 e l'autobiografia nel '73 – lavorava da tempo a una grande inchiesta sulla professione del regista. Scriveva a centinaia di suoi colleghi, anche stranieri, presentandosi «Mi chiamo Tay Garnett, sono un veterano di Hollywood...» e chiedendo il perché del loro interesse per il cinema. Aveva raccolto, in una voluminosa serie di schede, del materiale prezioso, che ora ci si augura che la figlia Tiella metta a punto e dia alle stampe. Titolo da lui indicato, «Lear from the Masters»: appreso dai Maestri. Tra i quali, con invidiabile modestia, non si annoverava.

DOROTHY DAVENPORT

Morta a New York il 12 ottobre, all'età di 82 anni. Figlia d'arte, fu prima attrice di "vaudeville" e poi, dal 1909, di cinema (alla Vitagraph, alla Reliance, alla Nestor). Moglie di Wallace Reid, che fu anche attore griffithiano, abbandonò la carriera dopo la morte del marito, avvenuta nel 1923 durante un "droga party" che suscitò scandalo. In seguito si occupò di produzione e in epoca sonora scrisse, col nome del marito, qualche sceneggiatura.

BING CROSBY

Morto il 14 ottobre a Madrid, all'età di 73 (o 76) anni, per un attacco cardiaco al termine di una partita di golf. Dall'inizio degli anni trenta (ma aveva cominciato nel 1925) fu il piú famoso "crooner" della storia della canzone americana e godé di un'immensa popolarità in tutto il mondo, grazie alle doti di simpatia e di umanità che lo caratterizzavano. Decine di canzoni portate al successo, e qualcuna – «White Christmas», «Going My Way» – indissolubilmente legata alla sua calda voce di baritono, centinaia di milioni di dischi venduti, oltre cinquanta film: questo il sintetico bilancio di una carriera fortunata. Lontano dal cinema dal 1966 (aveva sostenuto il ruolo del dottore ubriacone, già creato da Thomas Mitchell, nel "remake" di *Stagecoach*) si apprestava a tornarvi per una ripresa della celebre serie *Road to...* che negli anni '40 lo aveva visto formare, con Bob Hope e Dorothy Lamour, un trio ben assortito. Come attore cinematografico non era gran cosa; ma dai film musicali e dalle commediole confezionate alla brava aveva saputo elevarsi, con costante affinamento dei propri mezzi, all'interpretazione di personaggi complessi e a volte drammatici: e non si pensa tanto al manierato sacerdote di *Going My Way* (1944) che gli fruttò l'Oscar e un'accresciuta popolarità, quanto all'attore alcoolizzato di *The Country Girl* (1954), testimonianza di una raggiunta maturità espressiva. Legato, come stile di canto e di recitazione, ad un'epoca che oggi appare lontanissima, aveva saputo ammirevolmente sopravvivere a se stesso, ed ancora a settant'anni suonati poteva tenere "recital" e incidere dischi senza apparire un fantasma del passato.

MICHAEL BALCON

Morto a Hartfield il 16 ottobre, all'età di 81 anni. Uno dei produttori piú significativi nella storia del cinema britannico. Attivo dagli anni venti, quando presso la Gainsborough Pictures, da lui fondata, tenne a battesimo registi come Alfred Hiichcock, Adrian Brunel, Victor Saville, acquistò una posizione di preminenza negli anni della guerra e in quelli successivi, quando, come dirigente degli Ealing Studios, favorí una produzione di grande decoro, puntata essenzialmente nella duplice direzione del film di guerra (o documentario romanzato), in cui utilizzò uomini come Cavalcanti, Watt, Frend, Dearden, e della commedia paradossale, affidata a uomini nuovi come Crichton e Mackendrick e ad attori come Alec Guinnes. I film della Ealing recavano l'impronta della sua personalità, che pure non tendeva all'invadenza e alla megalomania come quella di un Arthur Rank, suo rivale e suo contrario. Produttore avveduto ed esperto, seppe in piú periodi dare autentico lustro all'industria del cinema britannico; uomo fine e di buona cultura, scrisse nel 1969 una notevole autobiografia. Ha lasciato al British Film Institute, del quale era autorevole esponente, una grande raccolta di materiali – soprattutto bozzetti scenografici e piani di produzione – relativi ai film realizzati nei suoi stabilimenti.

ROLAND TOUTAIN

Morto ad Argenteuil il 16 ottobre, a 72 anni. Asso dell'aviazione francese, fu negli anni trenta (ma la sua carriera non è terminata che nel 1957) interprete di film importanti, dapprima scelto per le sue virtú acrobatiche, poi per le intrinseche qualità di attore. Interprete favorito di L'Herbier (*Le mystère de la chambre jaune/Le parfum de la dame en noir*, 1931, *Veille d'armes*, 1935, *La porte du large*, 1936, *La vie de Bohème*, 1942), di Delannoy (*Macao*, 1939, *L'eternel retour*, 1943), di Baroncelli, ecc., ha soprattutto legato il suo nome a *La règle du jeu* (1939) di Renoir, dove impersonò, quasi autobiograficamente, un asso dell'aviazione, un ruolo inizialmente destinato a Jean Gabin.

FLORENCE VIDOR

Morta a Los Angeles il 3 novembre, a 82 anni di età. Di vero nome Fl. Arto, aveva sposato King Vi-

dor nel 1915 e con lui aveva diviso i primi, difficili esordii nel mondo del cinema. La sua affermazione come attrice fu lenta ma costante: a metà degli anni venti, quando si separò da King, era una stella di prima grandezza, grazie ai film diretti dal marito ma anche da De Mille, Lloyd, Lubitsch (*The Marriage Circle*), St. Clair, Wellman, Dwan. Dopo un secondo effimero matrimonio con George Fitzmaurice, la V. fu dal 1928, e per circa venti anni, la moglie del violinista Jascha Heifetz. Nel 1929, al culmine della carriera (*The Patriot* di Lubitsch, *Chinatown Nights* di Wellman) decise di ritirarsi.

GERTRUDE ASTOR

Morta a New York il 9 novembre, novantenne. Nel cinema dal 1914, fu una delle prime "star" della Universal. In seguito apparve come caratterista in centinaia di film, sia muti che sonori, spesso sotto la direzione di registi importanti come Ford, Capra, Cukor, Browning, Borzage, Garnett. Era inattiva da circa vent'anni.

SHIRO TOYODA

Morto a Tokyo il 13 novembre, a 71 anni, per un collasso cardiaco. Tra i registi giapponesi importanti, uno dei meno conosciuti in Occidente, malgrado un mezzo secolo di carriera (aveva esordito nel 1929 e l'ultimo suo film, diretto in collaborazione con Kon Ichikawa, è del '76: *Tsuma to auna no aida* [t.l.: Tra sposa e moglie]) e un attivo di circa sessanta film. Dal 1942 fu una delle colonne della Toho: il suo professionismo impeccabile, lo stile pacato e tradizionale, la propensione per il sentimentalismo e lo psicologismo, la capacità di adattare per lo schermo note opere letterarie lo rendevano un valore sicuro e superiore alla media pur se lontano dal genio di un Mizoguchi, di un Ozu, di un Kurosawa. Di lui ricordiamo, per conoscenza diretta, *Gan* (t.l.: Anatre selvatiche, 1953), mirabile esempio di sorvegliata ed intensa drammaticità nel tratteggiare un personaggio di donna malmaritata (un'eccezionale Hideko Takamine) e *Yuriguni* (t.l.: Il paese della neve, 1957), pervaso di disteso lirismo. Un regista probabilmente meritevole di una più approfondita conoscenza.

RICHARD ADDINSELL

Morto a Londra il 15 novembre, all'età di 73 anni. Compositore di buona scuola e di formazione europea, autore di musiche per balletto e di pezzi sinfonici, iniziò nel 1936 un'intensa attività cinematografica, curando i commenti di importanti film sia inglesi che americani: Tra gli altri, *Five over England* (1937) di A. Korda, *Goodbye Mr. Chips* (1938) di Sam Wood, *Gaslight* (1944) di G. Cukor, *Under Capricorn* (1949) di A. Hitchcock, *The Prince and the Show Girl* (1957) di Laurence Olivier. Ma la sua rinomanza è soprattutto dovuta al fin troppo famoso «Concerto di Varsavia», un'orecchiabile rivisitazione di topici musicali post-romantici, composto per il film *Dangerous Moonlight* (1941) di B. Desmond-Hurst.

Forse deludo l'estensore del capitolo *Biennale mozzafiato* apparso sul numero 4 luglio/agosto 1977 di «Bianco e Nero» uscito in questa prima estate '78: «Literaturnaja Gazeta» mi si è affiancata del tutto spontaneamente.
Devo anche dire che se il non da ora divertito notista avesse voluto un po' piú attentamente informarsi – senza andare troppo lontano, sarebbe bastato chiedere al segretario generale della Biennale che del comitato di direzione di «Bianco e Nero» leggo far parte –, avrebbe fra l'altro scoperto il vero finale della sua storia, comunque pubblicamente conosciuto, e cioè che il 7 luglio (1977) i tre direttori della Biennale diedero le dimissioni: e definitive. Cosí facendo l'autore avrebbe probabilmente aggiunto ulteriori umori al suo brio ma, di certo, al di là dei "sembra", avrebbe dato una notizia esatta nonché – per la data di copertina della rivista – perfino tempestiva.
Non so se le cose della Biennale debbano venir prese sul serio o meno. Credo d'altronde che voi abbiate già deciso per il no, anche perché il tono della nota del n. 4 non è nuovo (del resto toccai questo argomento inviando al redattore capo di «Bianco e Nero» una lettera, tempo fa, che mi pare abbiate cestinato). Ma so per certo che queste cose vanno avanti cosí anche perché si giovano della distrazione altrui e perfino di coloro che avrebbero il dovere di non essere distratti, e di conseguenza so che le cose non miglioreranno se ai chiamiamoli cosí contrattempi nella Biennale si accompagna la superficialità negli osservatori.
Dal mio punto di vista vorrei, poiché l'ho scritta, che questa lettera non facesse la fine dell'altra, ma ovviamente non mi resta che prender atto della sovrana e democratica decisione che verrà.

Giacomo Gambetti

Quando Gambetti mi propose di rendere pubblico uno scambio di lettere, del tutto privato, intercorso tra lui e me nell'estate del 1977 a proposito del fascicolo su «Venezia/Cinema 76» da me curato, e della cui introduzione alcune cose non gli erano – legittimamente – garbate, non ebbi motivo per rifiutare. Quando però proposi il carteggio al comitato di redazione di «Bianco e Nero», il quale – sovranamente non so, ma certo democraticamente – cura l'impostazione e sceglie il materiale di ciascun fascicolo, si ritenne che l'argomento fosse ormai sufficientemente invecchiato (oltre un anno dall'evento veneziano, sei mesi dall'uscita del fascicolo, tre mesi dallo scambio di lettere) per ritenerlo archiviabile senza far torto a nessuno. Tanto piú che nel frattempo Gambetti aveva trovato il modo di sviscerare in numerose lettere, interviste e dichiarazioni pubblicate qua e là l'argomento a lui caro.
Non si trattò quindi di "cestinare" alcunché, ma di ritenere inattuale una proposta, peraltro relativa ad un evento – il fascicolo su Venezia '76 – del quale il comitato non portava alcuna responsabilità.
Non avendo cestinato allora, non vi è motivo di cestinare adesso. Non è chiaro tuttavia che cosa Gambetti in-

tenda precisare, o rettificare. Di non avere un "filo diretto" con la Literaturnaja Gazeta? **Nessuno ha mai ipo-***tizzato che certe convergenze parallele fossero men che casuali. O che la storia della Biennale si arresti al 7 luglio 1977, data delle sue (definitive) dimissioni? Non esageriamo. La Biennale era in stato comatoso già prima del 7 luglio ed ha continuato ad agonizzare dopo, ad onta dell'autunnale soprassalto di vitalità. Che di ciò la responsabilità non possa attribuirsi a Gambetti, o a lui solo, è cosa pacifica: e nessuno su «Bianco e Nero», né nel fascicolo che suscitò le sue prime lagnanze, né nelle piú recenti cronache che Gambetti vuole definire "briose", ha mai sostenuto il contrario.*

Di una eventualità però ci dorremmo: che dei mali della Biennale, e della sua **miseranda condizione attuale, risultasse** *alla fine (come le rampogne di Gambetti alla "superficialità" degli osservatori potrebbero far ritenere) che i veri responsabili a ben guardare siamo noi.*

Guido Cincotti

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° ottobre al 15 novembre 1977

a cura di **Franco Mariotti**

Abissi – v. **Deep, The**

Al di là del bene e del male – **r.**: Liliana Cavani – **ar.**: Paola Tallarigo, Albino Cocco – **s.**: basato su fatti realmente accaduti – **sc.**: L. Cavani, Franco Arcalli, Italo Moscati – **f.** (Vistavision, Colore): Armando Nannuzzi – **scg.**: Lorenzo Mongiardino, Fiorenzo Cattaneo – **c.**: Piero Tosi – **mo.**: Franco Arcalli – **m.**, **dm.**: Daniele Paris – **Int.**: Dominique Sanda (Lou Andreas Salomé), Erland Josephson (Friedrich Nietzsche), Robert Powell (Paul Ree), Virna Lisi (Elisabeth Nietzsche), Philippe Leroy (Peter Gast), Elisa Cegani (Franziska Nietzsche), Umberto Orsini (Bernard Förster), Michael Degen (Karl Andreas), Amedeo Amodio (Dr. Dulcamara, il diavolo), Carmen Scarpitta (Malvida), Nicoletta Machiavelli (Amanda), Elizabeth Winer (Gerta, cantante della birreria), Roberto Bruni (Prof. Julius Langbehn), Clara Algranti (Madame Thérèse), Mircha Carven (Wolf, assistente del Prof. Staudenmayer), Robert Jose Pomper (giovane gondoliere veneziano, Cristo), Renato Scarpa (Dr. Singswanger, direttore del manicomio), Francesca Muzio (Maria, cameriera di Karl Andreas), Anita Hofer (prostituta della stazione), Heinz Kreuger (rettore dell'Università), Jean Dudan (Prof. Staudenmayer, medium), Ritza Brown (giovane prostituta siciliana), Helene Beaucour (padrona del bordello di Colonia), Julia Sebastyan (zia Augusta), Enzo Fabri (malato all'ambulatorio), Carlo Colombo (M. Bonnet, il fotografo), Patrizia Dordi (cantante dal Prof. Staudenmayer), Clara Colosimo (Trud, cameriera presso la famiglia Nietzsche), Dieter Steugel (militante di sinistra) – **dp.**: Sergio Iacobis – **p.**: Clesi Cinematografica-Lotar Film, Roma/Les Artistes Associés, Parigi/Artemis GmbH, Berlino – **o.**: Italia-Francia-Germania Occ., 1977 – **dl:** Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 130'.
V. recensione di Renato Ghiotto in questo fascicolo a p. 111.

Attimo una vita, Un – v. **Bobby Deerfield**

Auf der Alm da gibt's koa Sünd (Una viziosa con tanta voglia in corpo) – **r.**: Franz J. Gottlieb – **asr.**: Ulrich Strobel – **s., sc.**: Hubert Frank – **f.** (Eastmancolor): Heinz Hölscher – **mo.**: Christine Leyrer – **m.**: Gerhard Heinz – **Int.**: Alena Penz, Rinaldo Talamonti, Alexander Grill, Eva Garden, Sissy Löwinger, Hans Terofal, Alexander Miller, Gerd Eichen, Erhard Weller, Jürgen Schilling, Walter Feuchtenberg, Joanna Jung, Elisabeth Felchner – **dp.**: Otto W. Retzer – **p.**: Lisa Film – **o.**: Germania Occ., 1974 – **dl.**: Regionale – **dr.**: 81'.

Bella governante di colore, Una – **r.**: Luigi Russo – **s.**: Paolo Belloni – **sc.**: Marino Onorati – **f.** (Eastmancolor): Mario Capriotti – **scg.**: Giorgio Desideri – **mo.**: L. Russo – **m.**: Gianfranco Plenizio – **int.**: Renzo Montagnani (Nicola Salluzzi), Ines Pellegrini (Myriam), Jean Claude Verné (Simone), Orchidea De Santis (Santina), Carlo Delle Piane (Pasquale), Marisa Merlini (Aspasia Salluzzi), Gianfranco D'Angelo (prof. Kippel) – **p.**: Luigi Mondello per Daino Film – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Capitol – **dr.**: 97'.

Bobby Deerfield (Un attimo una vita) – **r.**: Sydney Pollack – **o.**: U.S.A., 1977.

V. giudizio di Leonardo Autera (San Sebastiano '77) in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 177 e altri dati a p. 183.

[Bob il baro] – **r.**: A. Yilmaz – **s.**, **sc.**: Jo Lamaire, Robert Altford – **f.** (Eastmancolor): Ben Cartney – **mo.**: Gianfranco Amicucci – **m.**: Marcello Gigante – **int.**: Alis Sadik, Stefania Saltinelli, George Eastwood, Nando Poggi, Gilsen Bubiko, Roberto Widmardk – **p.**: Erler – **o.**: Turchia – **di.**: Orange – **dr.**: 85'.

Bridge Too Far, A (Quell'ultimo ponte) – **r.**: Richard Attenborough – **r. 2a unità**: Sidney Hayers – **asr.**: David Tomblin, Steve Lanning, Roy Button, Peter Waller, Geoffrey Ryan, Bert Batt – **s.**: basato su un romanzo di Cornelius Ryan – **sc.**: William Goldman – **f.** (Panavision, Technicolor): Geoffrey Unsworth – **f. 2a unità**: Harry Waxman – **f. aerea**: Robin Browne – **f. paracadute**: Dave Waterman, John Partington-Smith – **scg.**: Roy Stannard, Stuart Craig, Alan Tomkins – **c.**: Anthony Mendleson – **mo.**: Antony Gibbs – **m.**, **dm.**: John Addison – **consigliere tecnico**: Kathryn Morgan – **consiglieri militari**: Col. J.L. Waddy, Col. Frank A. Gregg – **consulenti militari**: generali J.D. Frost, James H. Gavin, Brian Horrocks, Urquhart, J.O.E. Vandeleur – **int.**: Dirk Bogarde (gen. Frederick Browning), James Caan (serg. Eddie Dohun), Michael Caine (col. J.O.E. Vandeleur), Sean Connery (gen. Robert Urquhart), Edward Fox (gen. Brian Horrocks), Elliott Gould (col. Bobby Stout), Gene Hackman (gen. Stanislaw Sosabowski), Anthony Hopkins (col. John Frost), Hardy Kruger (gen. Ludwig), Laurence Olivier (Dr. Spaander), Ryan O'Neal (gen. James M. Gavin), Robert Redford (magg. Julian Cook), Maximilian Schell (gen. Wilhelm Bittrich), Liv Ullmann (Kate) Arthur Hill (il colonnello inflessibile), Wolfgang Preiss (feldmaresciallo Gerd von Rundstedt), Hans Croiset (Hans), Nicholas Campbell (cap. Glass), Christopher Good (magg. Carlyle), Keith Drinkel (ten. Cornish), Peter Faber (cap. Harry Bestebreurtje), Hans von Borsody (gen. Blumentritt), Josephine Peeper (cameriera del bar), Paul Maxwell (gen. Maxwell Taylor), Walter Kohut (feldmaresciallo Model), Hartmut Becker (sentinella tedesca), Frank Grimes (magg. Fuller), Donald Pickering (col. Mackenzie), Peter Settelen (ten. Cole), Stephen Moore (magg. Steele), Michael Byrne (ten. col. Giles Vandeleur), Paul Copley (Wicks), Gerald Sim (col. Sims), Erick Chitty (l'organista), Brian Hawksley (il parroco inglese), Colin Farrell (Hancock), Norman Gregory (Morgan), Alun Armstrong (Davies), Anthony Milner (Dodds), Barry McCarthy (Clark), Lex Van Delden (serg. Matthias), Edward Seckerson (cappellano inglese), Tom Van (Jan), Fred Williams (cap. Grabner), John Judd (serg. Clegg), Hilary Minster (ufficiale medico inglese), David English (Andrews), Ben Howard (serg. Towns), Michael Graham Cox (cap. Cleminson), Peter Gordon (sergente americano), Garrick Hagon (ten. Rafferty), Brian Gwaspari (soldato del genio americano), John Peel (tenente tedesco), James Wardroper (Gibbs), Neil Kennedy (col. Barker), Jonathan Hackett (pilota dell'aliante), Jack Galloway (Vincent), Milton Cadman (Long), Richard Kane (col. Weaver), Toby Salaman (Stephenson), John Morton (il parroco americano), Dick Rienstra (cap. Krafft), Ian Liston (serg. Whitney), Siem Vroom, Marlies Van Alcmaer, Eric Van't Wout, Mary Smithuysen, Jeremy Kemp, Donald Douglas, Bertus Botterman, Henny Alma, Ray Jewers, Geoffrey Hinsliff, Ben Cross, Johan Te Slaa, Georgette Reyevski, Pieter Groenier, Adrienne Kleiweg, Denholm Elliott, Stephen Rayment, Tim Morand, John Salthouse, Stanley Lebor, David Auker, Michael Bangerter, Philip Raymond, Myles Reithermann, Anthony Pullen, John Ratzenberger, Patrick Ryecart, Paul Ratter, Mark Sheridan, Heorge Innes, John Stride, Niall Padden, Michael Graves, Simon Chandler, Edward Kalinski, Shaurn Curry, Sebastian Abineri, Chris Williams, Andrew Branch, Anthony Garner, Feliks Arons, Stuart Blake, Ray Boyd, Stephen Churchett, Jon Croft, Patrick Dickson, Adrian Gibbs, Jason Gregory, Stewart Guidotti, Patrick Hannaway, Brian Haughton, Anthony Howden, Frank Jarvis, David Killick, Dan Lon, Gerald Martin, Edward McDermott, Tony McHale, Jack McKenzie, Francis Mughan, Richard Ommaney, Peter Quince, Robin Scobey, Farrell Sheridan, James Snell, Michael Stock, David Stockton, Paul Vaughan-Teague, Jason White, Mark York – **dp.**: Terence A. Clegg, Richard Bamber – **p.**: Joseph E. Levine, Richard P. Levine per J.E. Levine Presents – **pa.**: John Palmer – **o.**: Gran Bretagna, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 150'.

Casotto – **r.**: Sergio Citti – **s., sc.**: Vincenzo Cerami, S. Citti – **f.** (Technicolor): Tonino Delli Colli – **scg.**: Dante Ferretti – **c.**: Mario Ambrosino – **mo.**: Nino Baragli – **m.**: Gianni Mazza – **int.**: Paolo Stoppa (il nonno), Flora Carabella Mastroianni (la nonna), Jodie Foster (Teresina), Michele Placido (Vincenzino), Ugo Tognazzi (Cerquetti), Mariangela Melato (Giulia), Anna Melato (Bice), Luigi Proietti (Gigi), Franco Citti (Nando), Clara Algranti (Jole), Julie Sebestyen (Gloria), Catherine Deneuve (la donna del sogno), Carlo Croccolo (Carlo), Katy Marchand (Katy), Gianni Rizzo (allenatore ragazze), McKenzie Bailey (il signore pallido), Massimo Bonetti (un paracadutista), Gianrico Tondinelli (altro paracadutista), Ninetto Davoli (Ninetto), Marco Marsili (il nipotino) – **p.**: Mauro Berardi, Gianfranco Piccioli per Parva Cinematografica – **o.**: Italia, 1977 – **dl.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 100'.

V. recensione di Massimo Mida in questo fascicolo a p. 114.

Colpo secco – v. **Slap Shot**

Compromesso... erotico, Il – **r.**: Sergio Bergonzelli – **s., sc.**: S. Bergonzelli, Pupo De Luca – **f.** (Telecolor): Claudio Morabito – **mo.**: Giancarlo Venarucci – **m.**: Marcello Giombini – **int.**: Pupo [Gianni] De Luca (il parroco), Ria [Anna Maria] De Simone, David Paz, Alfredo D'Ippolito, Armando Marra, Luca Sportelli, Cristiano Auer, Laura Schianchi, Maria Renata Franco – **p.**: Akademia Cinematografica – **o.**: Italia, 1976 – **dl.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Couple parmi tant d'autre, Un (Morbosità proibite) – **r.**: Jean Paul Marise – **f.**: (Technicolor) – **int.**: Patrice Pascal, Odilie Palombo, Jacqueline Laurent, Georges Queret, Michel Gallard, Nicole De Laurieres, Marc Countand, Regis Petitjeans, André Pinte, Annik Rannou – **p.**: Diana Film – **o.**: Francia – **dl.**: Ardin (reg.) – **dr.**: 85'.

Croce di ferro, La – v. **Cross of Iron**

Cross of Iron/Steiner-Das eiserne Krenz (La croce di ferro) – **r.**: Sam Peckinpah – **asr.**: Bert Batt, Chris Carreras – **s.**: basato sul romanzo «Das Geduldige Fleisch» di Willi Heinrich – **sc.**: Julius J. Epstein, Herbert Asmodi – **f.** (Technicolor): John Coquillon – **scg.**: Ted Haworth, Brian Ackland Snow – **mo.**: Tony Lawson, Mike Ellis – **m., dm.**: Ernest Gold – **orch.**: Gerard Schurmann – **consulente militare**: Major A.D. Schrodek – **int.**: James Coburn (sergente Steiner), Maximilian Schell (cap. Stransky), James Mason (col. Brandt), David Warner (cap. Kiesel), Klaus Lowitsch (Kruger), Roger Fritz (ten. Triebig), Vadim Glowna (Kern), Fred Stillkraut (Schnurrbart), Burkhardt Driest (Maag), Dieter Schidor (Anselm), Michael Nowka (Dietz), Senta Berger (sorella Eva), Véronique Vendell (Marga), Arthur Brauss (Zoll), Mikael Slavco Stimac (soldato russo) – **p.**: Wolf C. Hartwig per Anglo-EMI, Londra/Rapid Film, Monaco-Terra Filmkunst, Berlino ovest – **o.**: Gran Bretagna-Germania Occ., 1977 – **dl.**: Gold – **dr.**: 135'.

V. recensione di Gianni Rondolino in questo fascicolo a p. 115.

Deep, The (Abissi) – **r.**: Peter Yates – **r. 2ª unità scene subacquee**: Al Giddings, Stan Waterman – **asr.**: Derek Cracknell, Richard Jenkins, Raymond Becket – **s.**: basato su un romanzo di Peter Benchley – **sc.**: P. Benchley, Tracy Keenan Wynn – **f.** (Panavision, Metrocolor): Christopher Challis – **f. 2ª unità subacquea**: Al Giddings, Stan Waterman – **scg.**: Jack Maxsted, Terry Ackland-Snow – **c.**: Ron Talsky – **mo.**: David Berlatsky – **m.**: John Barry – **ca.**: cantate da Donna Summer; «Calypso Disco» cantata da Beckett – **biologi marini**: Kym Murphy, John Hart – **ambientazione marina**: Carlos Machado – **maestro immersioni**: Dennis Breese – **coordinatori destrezze**: Howard Curtis, Bob Minor, Jim Nickerson, Richard Washington – **int.**: Jacqueline Bisset (Gail Berke), Nick Nolte (David Sanders), Robert Shaw (Romer Treece), Dick Anthony Williams (Slake), Earl Maynard (Ronald), Bob Minor (Wiley), Louis Gossett (Henri Cloche), Eli Wallach (Adam Coffin), Teddy Tucker (capitano di porto), Robert Tessier (Kevin), Lee McClain (Johnson) – **dp.**: George Justin – **pe.**: Peter A. Lake – **p.**: Peter Guber per Columbia, Los Angeles/EMI, Londra – **pa.**: G. Justin – **o.**: U.S.A.-Gran Bretagna, 1977 – **dl.**: Ceiad Columbia – **dr.**: 130'.

Deviation-Deviation Sexual (Deviation) – **r.**: J.L. Larrath [Joseph Roger Larraz] – **s.**: basato su un'idea originale di Sam Lamberg – **sc.**: J.L. Larrath – **f.** (Technospes): Ch. Childs – **scg.**: M.B. Grenne – **mo.**: Carlo Reali – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: Karl Lan-

chbury, Lisbeth Lundquist, Sibyla Grey, Vivian Neves, Pia Anderson, Johanna Hager — **p.**: Athena Film — **o.**: Danimarca, 1971 — **dl.**: Delta (reg.) — **dr.**: 88'.

Doigt dans l'oeil, Le (Facciamo l'amore?... Purché rimanga tra noi) — **r.**: Jean François Davy — **s., sc.**: Claude Lallau, Cyrille Chardon — **f.** (Panoramica, Colore): J.J. Rochut, J.J. Carcopino, D. Brabant, A. Sabatier — **mo.**: Renée Richard, C. Micha, P. Ardouin - **m.**: Guy Boulanger — **int.**: Pierre Oudry, Mona Mour, Jean Roche, Dalio Michel Delahaye, Jean Mermet, Jean Droze, Anna Douking, Lisbeth Heulle, Nanette Corey, J.-F. Davy — **p.**: Contrechamp — **o.**: Francia — **dl.**: Luxor-Orange — **dr.**: 80'.

Dracula padre e figlio — v. **Dracula, père et fils**

Dracula, père et fils (Dracula padre e figlio) — **r.**: Edouard Molinaro — **s.**: basato sul romanzo «Paris-Vampire» di Claude Klotz — **ad.**: Alain Godard, Jean-Marie Poiré, E. Molinaro — **d.**: J.-M. Poiré — **f.** (Eastmancolor): Alain Levent — **scg.**: Jacques Bufnoir — **mo.**: Robert e Monique lenardon — **m.**: Vladimir Cosma — **int.**: Christopher Lee (Dracula padre), Bernard Menez (Dracula figlio), Marie-Hélène Breillat, Bernard Alane, Raymond Bussières, Anna Gaël, Claude Génia, Gérard Jugnot, Anna Prucnal — **dp.**: Robert Sussfeld, Jacques Bourdon — **p.**: Gaumont International-Production 2000 — **o.**: Francia, 1976 — **dl.**: Fida Cinematografica — **dr.**: 105'.

Ecco noi per esempio — **r.**: Sergio Corbucci — **s., sc.**: Giuseppe Catalano, Sabatino Ciuffini, S. Corbucci — **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno — **mo.**: Sergio Montanari — **m.**: Vince Tempera, Danny Besquet — **int.**: Adriano Celentano (Clic), Renato Pozzetto (Palmambrogio), Barbara Bach (ninfomane), Capucine (ex moglie di Clic), Georges Wilson (poeta omosessuale), Imma Piro (la fidanzata di Clic), Antonio Casagrande (commissario), Giuliana Calandra (l'assassinata), Franca Marzi (la padrona di casa), Elio Crovetto (giornalaio), Ugo Bologna (proprietario negozio dischi), Felice Andreasi (il riccone) — **p.**: Achille Manzorri per Irrigazione Cinemat. — **o.**: Italia, 1977 — **d.**: C.I.D.I.F. — **dr.**: 120'.

... E continuavano a mettere lo diavolo ne lo inferno — **r., s.**: Bitto Albertini — **sc.**: B. Albertini, Giovanni Scolaro — **f.** (Cinescope, Colore): Pier Luigi Santi — **mo.**: Fausto Ulisse — **m.**: Stelvio Cipriani — **int.**: Antonio Cantafora, Mimmo Baldi, Renato Baldini, Rose Marie Lindt, Mario Frera, Giuliana Giuliani, Bruno Boschetti, Enzo Siniscalchi, Gennarino Pappagalli — **p.**: C.A.I.P.-Spider Film — **o.**: Italia, 1973 — **dl.**: Jumbo Cinematografica — **dr.**: 87'.

Emanuelle: perché violenza alle donne? — **r.**: Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] — **asr.**: Donatella Donati — **s.**: basato su un'idea di Maria Pia Fusco — **sc.**: M.P. Fusco, Gianfranco Clerici — **f.** (Eastmancolor): A. Massaccesi — **scg.**: Marco Dentici — **c.**: Silvana Scandariato — **mo.**: Vincenzo Tomassi — **m.**: Nico Fidenco — **dm.**: Giacomo Dell'Orso — **int.**: Laura Gemser (Emanuelle), Ivan Rassimov (Malcolm Robertson), Karin Schubert (Cora Norman), Don Powell (Jeff Davis), George Eastman [Luigi Montefiore] (il santone), Brigitte Petronio, Maria Luigia Stefania Pecce, Marino Masé, Gianni Macchia, Paola Maiolini, Claudio Aliotti, Eduardo Puoti, Lanfranco Spinola, Antonio Gismondi, Rino Guerrara, Maria Bonolis, Maria Piera Regoli, Paola D'Egidis, Elisabetta Terribile, Efrem Appel, Franca Guida, Maria Renata Franco, Daniele Forlì — **dp.**: Fabrizio De Angelis — **p.**: Embassy Productions — **o.**: Italia, 1977 — **dl.**: Fida Cinematografica — **dr.**: 90'.

Facciamo l'amore?... Purché rimanga tra noi — v. **Doigt dans l'oeil, Le**

Force 8 (Uccidono ma hanno paura di morire) — **r., s., sc.**: Pierre Sisser — **f.** (Eastmancolor): Jean-Claude Hugon — **mo.**: Jacques Witta, Pierre Didier — **m.**: Michel Fugain — **int.**: Christian Alers, Agnes Desroches, Didier Kaminka, Pierre Fuger, Philippe Normand — **p.**: Paris-Inter Production — **o.**: Francia, 1973 — **dl.**: World Int. Film — **dr.**: 90'.

Gabbiano, Il — **r.**: Marco Bellocchio — **o.**: Italia, 1977.
V. giudizio di Leonardo Autera (San Sebastiano '77) in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 180 e altri dati a p. 184.

Garotos Virgens de Ipanema, Os (Pelle calda) — **r.**: Oswald Oliver — **s.**: D.P. Galante — **sc.**: Marco Rei, E. Barone, O. Oliver — **f.** (Colore): Anthony Meliano — **mo.**: Carlo Reali — **m.**: Tony Richard — **int.**: Rita Helen, Nadir Fernand, André Luis, Mario Benvenuti, Carla Miranda, Richard Reak, Amerigo Taricano, Deive Rose, Neto Cavagnoli, Elisabeth Hortman — **p.**: Servicine — **o.**: Brasile, 1975 — **dl.**: C.I.C. — **dr.**: 90'.

Gran Bollito – **r.**: Mauro Bolognini – **ar.**: Antonio Gabrielli – **s.**: Luciano Vincenzoni, Nicola Badalucco – **sc.**: N. Badalucco – **f.** (Technospes): Armando Nannuzzi – **scg.**, **arr.**, **c.**: Danilo Donati – **mo.**: Nino Baragli – **m.**: Enzo Jannacci – **ca.**: «Vita, vita» di E. Jannacci, cantata da Mina – **int.**: Shelley Winters (Lea), Max von Sydow (Lisa), Renato Pozzetto (Stella), Alberto Lionello (Berta), Adriana Asti (Palma), Rita Tushingham (Maria), Milena Vukotic (Tina), Mario Scaccia (Rosario), Laura Antonelli (Sandra), Antonio Marsina (Michele), Franco Branciaroli, Liù Bosisio, Maria Monti, Franco Balducci, Giancarlo Badessi, Marina Confalone, Marco Modugno, Alberto Squillante – **dp.**: Massimo Alberini – **org.**: Fernando Franchi – **p.**: Sandra Riccardi Infascelli per Triangolo Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: P.A.C. – **dr.**: 115'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 118.

Grazie, signore P. ... – **r.**: Mauro Stefani – **s.**, **sc.**: Renato Savino, M. Stefani – **f.** (Techniscope, Technicolor): Silvio Fraschetti – **mo.**: Roberto Colangeli – **m.**: Giancarlo Chiaramello – **int.**: Hiram Keller, Evelyn Stewart, Irina Ross, Umberto Di Grazia, Paolo Borzelli, Giancarlo Del Brocco, Virginie Rodin – **p.**: Falcon International Film – **o.**: Italia, 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 81'.

Guerre stellari – v. **Star Wars**

Herbie al Rallye di Montecarlo – v. **Herbie Goes to Monte Carlo**

Herbie Goes to Monte Carlo (Herbie al Rallye di Montecarlo) – **r.**: Vincent McEveety – **r. 2a unità**: Arthur J. Vitarelli – **asr.**: Paul "Tiny" Nichols, Win Phelps, Marc Monet – **s.**: basato sui personaggi creati da Gordon Buford – **sc.**: Arthur Alsberg, Don Nelson – **f.** (Technicolor): Leonard J. South – **scg.**: John B. Mansbridge, Perry Ferguson – **c.**: Chuck Keehne, Emily Sundby – **mo.**: Cotton Warburton – **m.**: Frank DeVol – **int.**: Dean Jones (Jim Douglas), Don Knotts (Wheely Applegate), Julie Sommars (Diane Darcy), Jacques Marin (ispettore Bouchet), Roy Kinnear (Quincey), Bernard Fox (Max), Eric Braeden (Bruno von Stickle), Xavier Saint Macary (detective Fontenoy), François Lalande (M. Ribeaux), Alan Caillou (Emile), Laurie Main (Duval), Mike Kulcsar (Claude), Johnny Haymer (Ufficiale), Stanley Brock (il tassista), Jean Marie Proslier (il portiere), Lloyd Nelson (il meccanico), Sebastien Floche (turista francese), Madeleine Damien (vecchia signora), Alain Janey (l'uomo nel Caffé), Raoul Delfosse (capitano di polizia), Gérard Jugnot, Tom McCorry, Jean-Jacques Moreau, Yveline Briere, Ed Marcus, Richard Warlock, Gerald Brutsche, Kevin Johnston, Bob Harris, Carey Liftin, Jesse Wayne, Bill Erickson, Reg Parton – **dp.**: Don Guest, Michel Wyn – **p.**: Ron Miller per Walt Disney – **pa.**: Jan Williams – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 110'.

Io ho paura – **r.**: Damiano Damiani – **altri int.**: Bruno Corazzari (capitano La Rosa), Rino Sentieri (Tonion), Paola Arduini, Giorgio Cerioni, Paolo Malco, Claudio Zucchet – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: C.I.C.

V. giudizio di Vittorio Albano (Taormina '77) in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 127 e altri dati a p. 137.

Kalina krasnaja (Viburno rosso) – **r.**: Vasilij M. Šukšin – **o.**: U.R.S.S., 1974 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico

V. saggio di Bruno De Marchi in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8, p. 102 e altri dati a p. 111.

Kleinhoff Hotel – **r.**: Carlo Lizzani – **s.**, **sc.**: Valentino Orsini, Faliero Rosati – **f.** (Telecolor): Gabor Pogany – **scg.**: Luciano Spadoni – **c.**: Franco Carretti – **mo.**: Franco Fraticelli – **m.**: Giorgio Gaslini – **int.**: Corinne Clery (Pascale), Bruce Robinson (il terrorista), Michele Placido (il compagno), Katia Rupé (l'amica del terrorista), Werner Pochat (il giornalista), Rodolfo Dal Pra, Peter Kern, Luigi Marturano, Carole Fouanon – **dp.**: Carlo Bartoloni – **pe.**: Giuseppe Vezzani – **p.**: Renzo Ciabò, Marcello Lizzani per Trust International Film, Roma/Roxy Film GmbH-Co KG, Monaco – **o.**: Italia-Germania Occ., 1977 – **di.**: Capitol – **dr.**: 105'.

K.Z. 9 Lager di sterminio – **r.**: Bruno Mattei – **s.**, **sc.**: Giacinto Bonacquisti, B. Mattei, Aureliano Luppi – **f.** (Vistavision, Colore): Luigi Ciccarese – **scg.**: Marco Galloppi – **mo.**: Vincenzo Vanni – **m.**: Alessandro Alessandroni – **int.**: Ivano Staccioli, Ria De Simone, Sonia Viviani, Lorraine De Salle, Nello Rivié, Gabriele Carrara – **p.**: Three Stars 76 – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Effegierre (reg.) – **dr.**: 97'.

Mafia mi fa un baffo, La – **r.**: Riccardo Garrone – **s., sc.**: Fortunato Cecilia, R. Garrone – **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Giovanni Raffaldi – **mo.**: Gianfranco Simoncelli – **m.**: Manuel De Sica – **int.**: Renato Cecilia, Enzo Pulcrano, Yvonne Harlow, Stefania Rotolo, Mimma Monticelli, Mauro Vestri, Enzo Spitaleri – **p.**: Soc.Ci.Lee Inc. – **o.**: Italia, 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Mijn Nachten met Susan Olga Albert Julie Piet & Sandra (Tre adorabili viziose) – **r.**: Pim de la Parra – **asr.**: Olga Madsen – **s., sc.**: Charles Gormley, David Kaufman, Harry Kümel, Carel Donck, P. de la Parra – **f.** (Techniscope, Technicolor): Marc Felperlaan – **c.**: «Anders dan Anderen» – **mo.**: Jutta Brandstaedter – **m.**: Elisabeth Lutyens – **dm.**: Philip Martell – **int.**: Willeke Van Ammelrooy (Susan), Hans Van der Gragt (Anton), Nelly Frijda (Piet), Franulka Heyermans (Olga), Marya de Heer (Sandra), Jerry Brouer (l'americano), Serge Henri Valcke (Albert), Marieke van Leeuwen (Julie) – **dp.**: Frans Rasker, Jan Musch – **p.**: Wim Verstappen per Scorpio Film – **pa.**: F. Rasker – **o.**: Olanda, 1975 – **di.**: Dias (reg.) – **dr.**: 82'.

1789 (1789) – **r.**: Ariane Mnouchkine – **s., sc.**: basati su un dramma teatrale scritto collettivamente – **m.**: Michel Derouin – **di.**: Arci-Uisp – **dr.**: 155'.

V. giudizio di Vittorio Albano (Taormina '77) in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 135 e altri dati a p. 139.

Mogliamante – **r.**: Marco Vicario – **s., sc.**: Rodolfo Sonego – **f.** (Panoramica, Technicolor): Ennio Guarnieri – **scg.**: Mario Garbuglia – **c.**: Luca Sabatelli – **mo.**: Nino Baragli – **m.**: Armando Trovajoli – **int.**: Laura Antonelli (Antonia), Marcello Mastroianni (Luigi), Leonard Mann (Dario), William Berger (conte Brandini), Olga Karlatos (dottoressa Pagano), Stefano Patrizi (Enrico), Helene Stoliaroff (proprietaria dell'osteria), Annie Belle (Clara), Gastone Moschin (Vincenzo), Elsa Vazzoler (Teresa), Armando Brancia (medico condotto), Daniele Gabay (giovane ufficiale) – **pe.**: Alberto Pugliese – **p.**: Franco Cristaldi per Vides – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: P.I.C. – **dr.**: 107'.

Morbosità proibite – v. **Couple parmi tant d'autre, Un**

Mostro, Il – **r.**: Luigi Zampa – **s., sc.**: Sergio Donati – **f.** (Technospes): Mario Vulpiani – **scg.**: Dante Ferretti – **mo.**: Franco Fraticelli – **m.**: Ennio Morricone – **int.**: Johnny Dorelli (Valerio), Sydne Rome (Dina), Angelica Ippolito (Anna), Enzo Santaniello (Luca), Orazio Orlando (Pisani), Renzo Palmer (Baruffi), Yves Beneyton (Giorgio), Gianrico Tedeschi (nonno Gustavo), Henning Schluter (Mesca), Renato Scarpa (Livraghi), Carlo Reali, Clara Colosimo, Giuseppe Terranova – **p.**: Ugo Tucci, Claudio Mancini per Alex Cinematografica-UTI Produzione Associate-S.G.M. Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 105'.

Nené – **r.**: Salvatore Samperi – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Cesare Lanza – **sc.**: Alessandro Parenzo, S. Samperi – **f.** (Technicolor): Pasqualino De Santis – **scg., c.**: Ezio Altieri – **mo.**: Sergio Montanari – **m.**: Francesco Guccini – **int.**: Leonora Fani (Nené), Tito Schirinzi (il padre di Ju e di Pa), Paola Senatore (la madre), Alberto Cancemi (Rodi), Rita Savagnone (la maestra) e i bambini Sven Valsecchi (Ju), Vittoria Valsecchi (Pa), Ugo Tognazzi (il barbiere) – **p.**: Giovanni Bertolucci per San Francesco Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Ceiad-Columbia – **dr.**: 100'.

V. recensione di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 120.

Nozze di Shirin, Le – v. **Shirins Hochzeit**

Peccati di una giovane moglie di campagna, I – **r., s.**: Alfredo Rizzo – **sc.**: Piero Regnoli – **f.** (Technicolor): Giovanni Raffaldi – **mo.**: Gianfranco Simoncelli – **m.**: Gino Peguri – **int.**: Peter Fabian (Clemente), Guja Lauri Filzi (Angelina), Patrizia Rizzo (Cecilia), Jacques Stani (Rocco), Antonella Cancellieri – **p.**: Romi – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Manta (reg.) – **dr.**: 86'.

Pelle calda – v. **Garotos Virgens de Ipanema, Os**

Perversion Flash – v. **Whirpool**

Prefetto di ferro, Il – **r.**: Pasquale Squitieri – **s.**: basato sul libro omonimo di Arrigo Petacco – **sc.**: P. Squitieri, A. Petacco, Augusto Caminiti – **f.** (Eastmancolor): Silvano Ippoliti

– **scg.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni – **mo.**: Ruggero Mastroianni – **m.**: Ennio Morricone – **int.**: Giuliano Gemma (il prefetto Mori), Claudia Cardinale (Anna), Stefano Satta Flores (il maggiore Spanò), Rossella Rusconi (Angela Mori), Enzo Fisichella (l'onorevole Galli), Salvatore Billa (Francesco Dino), Rick Battaglia (Antonio Capecelatro), Francisco Rabal (il brigante Albanese), Massimo Mollica (il procuratore del re), Lina Sastri (una donna del paese di Gangi), Benito Artesi, Gianni Anzellotti, Giulio Donnini, Loris Bazzocchi, Vespasiano I. D'Amico, Mario Granato, Franco Fantasia, Marcello Filotico, Enzo Fiermonte, Pietro Fumelli, Luigi Montini, Paul Muller, Enrico Maisto, Antonio Orlando, Fabrizio Forte, Flavio Andreini – **p.**: Gianni Hecht Lucari per Rizzoli Film – **o.**: Italia, 1977 – **dl.**: Cineriz – **dr.**: 110'.

V. recensione di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 121.

Quella strana voglia d'amare – **r.**: Mario Imperoli – **s., sc.**: M. Imperoli, Luigi Montefiori – **f.** (Vistavision, Colore): Romano Albani – **mo.**: Franco Letti – **m.**: Manuel De Sica – **int.**: Beba Loncar (la maestrina), Christian Borromeo (il fratello), Marina Giordana (la sorella), George Eastman [L. Montefiore] (il domestico), Philippe Leroy (il prete) – **p.**: Roma International – **o.**: italia, 1977 – **dl.**: Transeuropa-Drai (reg.) – **dr.**: 100'.

Quell'ultimo ponte – v. **Bridge Too Far, A**

Scusi si potrebbe evitare il servizio militare?... No! – **r.**: Luigi Petrini – **s., sc.**: Fortunato Cecilia – **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Girolamo La Rosa – **mo.**: Cesare Bianchini – **m.**: Manuel De Sica – **int.**: Renato Cecilia, Erna Schurer, Orchidea De Santis, Gianni Dei, Thomas Rudy, Davide Lepore, Fiorella Ferrero, Attilio Dottesio, Riccardo Garrone – **p.**: Cinetea – **o.**: Italia, 1974 – **dl.**: Regionale – **dr.**: 110'.

Shirins Hochzeit (Le nozze di Shirin) – **r.**: Helma Sanders – **ar.**: Gabriele Presber – **s., sc.**: H. Sanders – **f.** (Bianco e Nero): Thomas Mauch, Jurgen Pietzner – **scg.**: Manfred Lütz – **c.**: Ursula Esch – **mo.**: Margot Löhlein, Gabriele Unverdross – **m.**: Ömer Zülfü Liuanel – **int.**: Ayten Erten (Shirin), Aras Ören (Mahmud), Aykut Kaptanoglu (l'amministratore), Refils Erdoga, Ruhi Aylinski, Nuri Ölmer (i fratelli), Katarina Tünser (Fatma), Yasehin Ünalan, Melina Berta, Sema Poiraz, Birgül Topsugürler, Lamia Tan, Sevim Aribal, Nurhan Aribal (le donne nella casa dell'emigrante), Aliki Georgoulis (Maria), Jannis Kuriakidis (Sanis), Jörgen Prochnow (Aida), Hans Peter Hallwachs (Ginster), Peer Bernd Brensing (Schmal), Ortrud Beginnen (Betty), Helga David (Ella), Peter Franke (capo reparto), Wilfrid Elste (impiegato ubriaco), Grete Wurm (funzionaria dell'ufficio di collocamento), Renate Becker (direttrice), Hilde Wensch (ostessa), Klaus Mikoleit (figlio dell'ostessa) – **dp.**: Fred Ligner – **p.**: Volker Canaris – **o.**: Germania Occ., 1975 – **dl.**: Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 130'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 123.

Slap Shot (Colpo secco) – **r.**: George Roy Hill – **asr.**: James Westman, Tom Joyner, Wayne Farlow, Peter Burrell – **s., sc.**: Nancy Dowd – **f.** (Panavision, Technicolor): Victor Kemper, Wallace Worsley – **scg.**: Henry Bumstead – **c.**: Tom Bronson – **mo.**: Dede Allen – **sv. m.**: Elmer Bernstein – **ca.**: «Sorry Seems to Be the Hardest Word» di Elton John, Bernie Taupin, cantata da E. John; «Right Back Where We Started From» di Pierre Tubbs, Vincent Edwards, cantata da Maxine Nightingale ;«Rhiannon» di Nicks, cantata da Fleetwood Mack; «A Little Bit South of Saskatoon» cantata da Sonny James; «You Make Me Feel Like Dancing» di Leo Sayer, cantata dall'autore – **int.**: Paul Newman (Reggie Dunlop), Michael Ontkean (Ned Braden), Lindsay Crouse (Lily Braden), Jennifer Warren (Francine Dunlop), Jerry Houser (Killer Carlson), Strother Martin (Joe McGrath), Andrew Duncan (Jim Carr), Jeff Hanson, Steve Carlson (Steve Hanson), David Hanson (Jack Hanson), Melinda Dillon (Suzanne), Yvon Barrette (Denis Le Mieux), Allan Nicholls (Upton), Brad Sullivan (Wanchuk), Stephen Mendillo (Jim Ahern), Yvan Ponton (Drouin), Matthew Cowles (Charlie), Kathryn Walker (Anita McCambridge), M. Emmet Walsh (Dickie Dunn), Swoosie Kurtz (Shirley), Paul D'Amato (Tim McCracken), Ned Dowd (Ogilthorpe), Nancy N. Dowd (Andrea), Ronald L. Docken (Lebrun), Guido Tenesi (Billy Charlebois), Jean Rosario Tetrault (Bergeron), Christopher Murney (Harrahan), Myron Odegaard (arbitro), Gracie Head (Pam), Barbara L. Shorts (Bluebird), Larry Block, Paul Dooley – **dp.**: Wallace Worsley, Arthur Newman – **p.**: Robert J. Wunsch, Stephen Friedman per Universal-Firedman-Wunsch Production – **pa.**: Robert L. Crawford – **o.**: U.S.A., 1977 – **dl.**: C.I.C. – **dr.**: 120'.

V. recensione di Aldo Bernardini in questo fascicolo a p. 125.

Soldatessa alla visita militare, La – **r.**, **s.**: Nando Cicero – **sc.**: N. Cicero, Francesco Milizia, Annie Albert – **f.** (Eastmancolor): Giancarlo Ferrando – **scg.**: Giacomo Calò Carducci – **mo.**: Daniele Alabiso – **m.**: Piero Umiliani – **int.**: Edwige Fenech, Renzo Montagnani, Fiorenzo Fiorentini, Alvaro Vitali, Michele Gammino, Leo Gullotta, Mario Carotenuto, Renzo Ozzano, Jacques Stany, Enrico Beruschi – **p.**: Dania Film-Medusa Distribuzione/Filmes Jacques Leitienne-Impex Cin. – **o.**: Italia-Francia, 1977 – **dl.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 90'.

SS il treno del piacere – v. **Train spécial pour S.S.**

Star Wars (Guerre stellari) – **r.**: George Lucas – **o.**: U.S.A., 1977.

V. giudizio di Leonardo Autera (San Sebastiano '77) in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p.176, altri dati a p. 186 e recensione di Virgilio Tosi in questo fascicolo a p. 127.

Steiner-Das eiserne Krenz – v. **Cross of Iron**

Train spécial pour S.S. (SS il treno del piacere) – **r.**: James Gartner, Alain Payet – **s.**, **sc.**: E.B. Manzanos – **f.** (Eastmancolor): Emilio Fiorisco – **m.**: Francis Personne – **int.**: Monika Swinn, Christine Aurel, Claudine Beccarie, Sandra Mozarowski, Yolanda Rios, Bob Holger, Jacques Couderc – **p.**: Eurociné-Plata Films – **o.**: Francia, 1976 – **dl.**: Zenith (reg.) – **dr.**: 110'.

Tre adorabili viziose – v. **Mijn Nachten met Susan Olga Albert Julie Piet & Sandra**

Uccidono ma hanno paura di morire – v. **Force 8**

Valentino – **r.**: Ken Russell – **asr.**: Jonathan Benson – **s.**: basato sul romanzo «Valentino, an intimate exposé of the Sheik» di Brad Steiger, Chaw Mank – **sc.**: K. Russell, Mardik Martin – **f.** (Colore De Luxe): Peter Suschitzky – **scg.**: Philip Harrison, Ian Whittaker – **c.**: Shirley Russell – **cor.**: Gilliam Gregory – **mo.**: Stuart Baird – **m.**: Ferde Grofe, Stanley Black, eseguita da The National Philharmonic Orchestra – **dm.**: Stanley Black – **ca.**: «There's a New Star in Heaven Tonight» di J. Keirn Brennan, Jimmy McHugh, Irving Mills, cantata da Richard Day-Lewis; «The Sheik of Araby» di Ted Snyder, Harry B. Smith, Francis Wheeler (in nuova versione), K. Russell, cantata da Chris Ellis – **int.**: Rudolf Nurejev (Rodolfo Valentino), Leslie Caron (Alla Nazimova), Michelle Phillips (Natasha Rambova), Carol Kane (ragazza di Fatty), Felicity Kendal (June Mathis), Seymour Cassel (George Ullman), Peter Vaughan (Rory O'Neal), Huntz Hall (Jesse Lasky), David De Keyser (Joseph Schenck), Alfred Marks (Richard Rowland), Anton Diffring (Baron Long), Jennie Linden (Agnes Ayres), William Hootkins (Fatty), Bill McKinney (Jail Cop), Don Fellows (George Melford), John Justin (Sidney Olcott), Linda Thorson (Billie Streeter), June Bolton (Bianca De Saulles), Penny Milford (Lorna Sinclair), Dudley Sutton (Willie), Robin Brent Clarke (Jack De Saulles), Anthony Dowell (Vaslav Nijinsky), James Berwick, Marcella Markham, Leland Palmer, John Alderson, Hal Galili, Percy Herbert, Nicolette Marvin, Mark Baker, Mildred Shay, Lindsay Kemp, John Ratzenberger, Norman Chancer, Robert O'Neil, Christine Carlson – **dp.**: Peter Price – **p.**: Irwin Winkler, Robert Chartoff per Apeture Films-United Artists – **pa.**: Harry Benn – **o.**: Gran Bretagna, 1977 – **dl.**: United Artists – **dr.**: 127'.

V. recensione di Lietta Tornabuoni in questo fascicolo a p. 130.

Vas syn i brat (Vostro figlio e fratello) – **r.**: Vasilij M. Šukšin – **o.**: U.R.S.S., 1965 – **dl.**: Italnoleggio Cinematografico.

V. saggio di Bruno De Marchi in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8, p. 96 e altri dati a p. 112.

Viburno rosso – v. **Kalina krasnaja**

Viziosa con tanta voglia in corpo, Una – v. **Auf der Alm da gibt's koa Sünd**

Vostro figlio e fratello – v. **Vas syn i brat**

Whirpool (Perversion Flash) – **r.**: J.L. Larrath [Joseph Roger Larraz] – **asr.**: Thomas Colliers – **s.**: basato su un'idea originale di Sam Lamberg – **sc.**: J.R. Larraz – **f.** (Eastmancolor): Charles Childs [Julio Perez de Rozas] – **scg.**: M.B. Greene – **mo.**: Carlo Reali – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: Karl Lanchbury (Theo), Vivian Neves (Tullia), Pia Anderson

(Sarah), Edwin Brown, Andrew Grant, Barry Craine, Ernest Jennings, Lisbeth Lundquist, Sybila Grey, Johanna Heger, Larry Dann, Alan Charles – **p.**: Remo Odevaine [J.R. Larraz] per Athena Film – **o.**: Danimarca, 1969 – **di.**: Regionale – **dr.**: 65'.

[Wu-Kung, la mano della vendetta] – **r.**: Lo Lieh – **f.** (Cinescope, Colore): Wang Yung Lung – **scg.**: Lo Lieh – **mo.**: Kuo Tung Hung – **m.**: Kuang Hu – **int.**: Lo Lieh, Tang Chia Li, Chen Chin, Tien Feng, Fang Yeh, Wli Ma, Ma Chien Tang, Chen Ho, Chen Wai Man – **p.**: Wang Li Ta, Li Yao Shen – **o.**: Hong Kong, 1972 – **di.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 80'.

ABBREVIAZIONI

r.(regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assitensa alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assitenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).